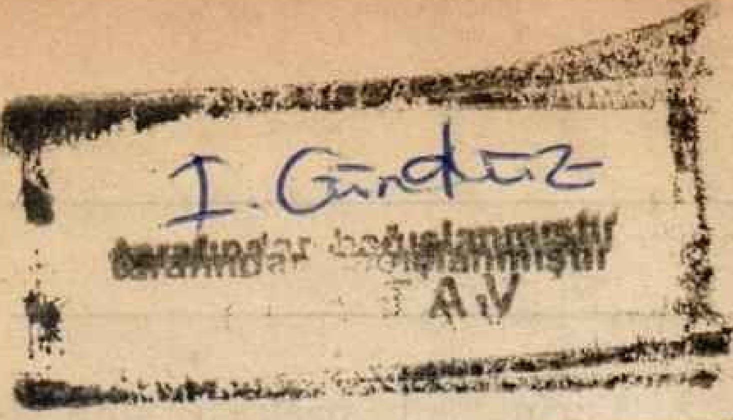




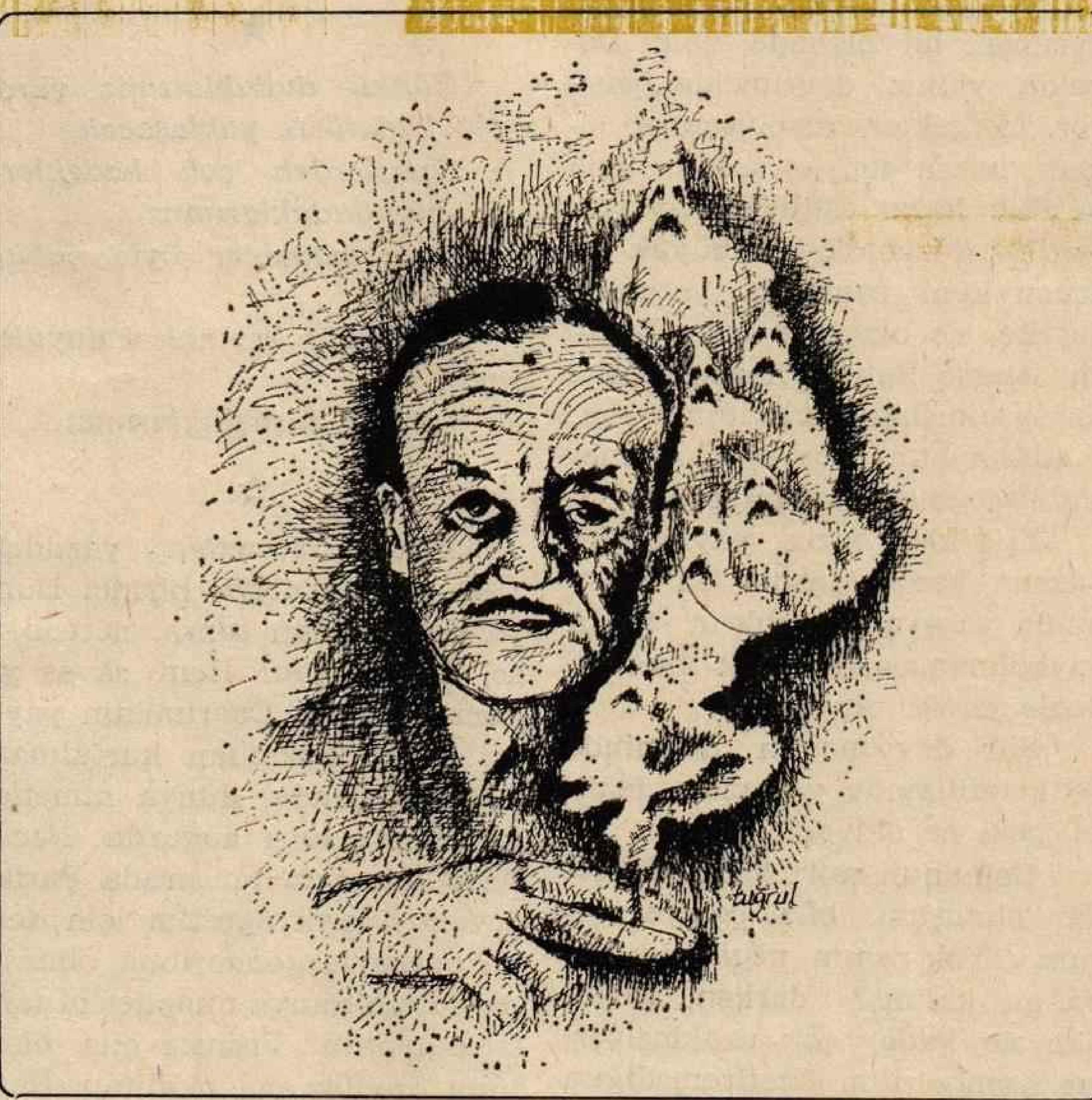
EDEBİYAT DOSTLARI

AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Yıl: 1 Sayı: 12 Nisan 1988 Fiyatı: KDV dahil 600 TL.

ANDRE GIDE, NECİP FAZIL ve «DOĞU»

YALÇIN KÜÇÜK



Şiir mi, daha has bir sanattır, yoksa, trajedi mi? Neden artık şiir kaybolmaya yüz tuttu ve trajedi yazılmaz oluyor? İnsanlığın şiiri kaybetmesi ve trajedinin bitmesi insanlığın büyük dramı olmuyor mu? Şiirin kaybı, insanoğlunun kendi derinliğini duymamaya başlamasıdır. Trajedinin tükenmesini, insanoğlu'nun bireysel yazgısıyla toplumsal yazgısı arasındaki çatışmanın sona ermesi olarak ele alıyorum; toplumsal yazgı, mutlak egemenliğini mi kuruyor?

Toplumsal mantığın mutlak egemenliğinde insan bir kukladır; kukla, hiç bir zaman insan olmuyor.

Çocuklara kukla oynatılması insanlığın bir yaygın ve çok büyük yanlışı sayılmalıdır; kukla, ölülere ya da en çok ihtiyarlara oynatılmalıdır. Aslında insanlık çocukluğunda hep trajedi oynadı; trajedi Atina'da doğuyor.

İnsani olan hiç bir yazım bireysel olanla toplumsal olanın karşılıklı ilişkisi işlenmeden gerçekleştirilemez; trajedi, insanın ilkel yazımı oluyor. Eğer bugün trajedi bir yana «trajik» insan bile yazılmıyorsa, bu, ya yazımın bittiği ya da insanın kuklalaştığı anlamına geliyor. İki almaşığın da reddedilmesi gerektiğini düşünüyorum.

İnsan, hem bireysel ve hem de tarihseldir.

Revolüsyon ise bir patlamadır; her devrimde bireysel sınır tarihsel duvarla çatışıyor. Böyle olduğu için, her revolüsyonda, bireyin ufku determinizmin imkânlarını aşıyor. Bu nedenle de devrimi, zorunluluğun özgürlüğe dönüşmesi olarak görmek doğru olmakla birlikte anlatımı dar kalıyor. Revolüsyon revolüsyoneri de değiştirdiğine göre, her devrimde birey, zorunlulukları da zorluyor.

Revolüsyon, bireyi, yıldızlara uzatıyor. Her devrimde güneş değil yıldızlar doğuyor.

Oportünist, yıldızlara sahte yoldan uzanmak isteyendir.

Ve revolüsyon yolunun oportünistleri restorasyon döneminin yıldızları oluyorlar.

Restorasyon döneminin yıldızları nasıl oluyorlar? Balçıktan bir lamba mıdır? Yoksa bir fanusla havasızlığa mahkûm edilmiş bir insan mıdır? Yoksa hedonist bir iskelet midir? Çatal parmaklarıyla, dünyanın nimetlerini, kurukafa ağzına taşıyan obur bir iskelet algılayabiliyorum: Restorasyon döneminin yıldızlarını görüyorum.

Restorasyon dönemleri, aynı zamanda, dünya nimetlerini oburca tüketmenin bir ahlâk haline getirilmek istendiği dönemler oluyor. Emek tutumunun değil hazzın maksimizasyonunun bir bayağı bilim haline getirilmek istendiği dönem de restorasyon dönemidir; bir rastlantı olarak görmüyorum, «Büyük« İngiliz iktisatçısı *Alfred Marshall,* yayınlandığı andan itibaren Batı iktisat düşüncesini tutsak alan «Principles of Economics» kitabını 1890 yılında yazıyor. Burada belki de «surplus value» kavramına bir karşılık, ilk kez «consumer's surplus» kavramını ileri sürmeye çalışıyor. Bu dönem, emperyalizmin tarih sahnesine çıktığı ve dünyanın her yerinde emekçilerden imbiklenen değerlerin «dünya nimetleri» olarak Batı Avrupa ile Kuzey Amerika'ya transfer edildiği zaman kesitini anlatıyor. Artık değere karşı çıkartılan «tüketici artığı» kavramına göre, tüketiciler, bir metayı satın alırken ve toplam olarak çok tüketmeleri nedeniyle, her mala, tüketmemeleri halinde oluşacak fiyattan daha düşük fiyat ödüyorlar. Böylece çok tüketmeme halinde oluşacak fiyatla, çok tüketerek oluşan daha

düşük fiyat arasındaki farkın mal miktarıyla çarpılması, tüketici artığını tanımlıyor.[1] Tüketmek, bir ahlâk oluyor.

André Gide, Alfred Marshall' dan on yedi yaş daha küçüktür; aralarındaki bağlantı André'nin amcası Charles Gide'nin Fransa'nın büyük iktisatçılarından birisi olmasından kaynaklanmıyor. *André Gide*, Principles of Economics'den yalnızca yedi yıl sonra *Nouriture Terrestres* adıyla ve yayınlandığı zamandan daha çok Birinci Savaş'tan sonra Fransa'yı etkisine alan denemelerini yayınlıyor. *Dünya Nimetleri*'nin yayınlanması, Lenin'in Razvitiya Kapitalizma v Russii'sinden bir yıl öncesine denk düşüyor.

Gide, Dünya Nimetleri'nin birinci sayfasını, Kuran'dan aldığı «işte yeryüzünde beslendiğimiz meyveler» sözüyle tezyin ediyor; süslemeye çalışıyor. *André Gide*, insanın sınırsızlığını tarihle sınırlı toplumsal engelleri aşmada değil, vücudun, daha kısaca insan etinin alabileceği hazzı sınırsız yapmada bulmayı deniyor. Gide, yeni bir ahlâk kurmayı, insanın ve özellikle insan etinin duyabileceği sınırsız hazzın önüne konmuş ahlâk frenlerini yıkmada buluyor. Bir yandan, tam bir cahilleşmeyi savunuyor: *«Başkaları kitaplar yayınlarken, çalışırken, ben kafadan öğrendiğim herşeyi unutmak için tam üç yıl yolculuk ettim. Ağır oldu, güç oldu bu bilgilerden-kurtulma; ama insanların zorla verdiği bütün bilgilerden daha faydalı geldi, gerçek bir eğitim başlangıcı oldu.»* Baba yanından *Huguenot* bir kökten gelen, ancak annesi Norman asillerinden olan ve bu yüzden de Onaltıncı Yüzyıl'dan kalma bir şatoda yaşayan, çalışma sorunu bulunmayan *Gide*, cahilleşme süreci için kendisine Kuzey Afrika'ya seçiyor ve Dünya Nimetleri'ni yazmadan önce üç yıl Afrika ilkelliğini tadıyor.

«Değer fikrini silmeliyiz içimizden, akıl için çok büyük bir engeldir o.» Yerine, haz almayı tek değer yapmadan başka bir düşüncesi yok; bütün bunları, *Hafız*'ın «uzun zaman uyuklamış tembel mutluluğum / uyanıyor» dizesiyle süslediği, kitabının birinci sayfasında yazıyor. Aynı yerde şunu da yazıyor: *«Sevinçle cezalandırıyordum etimi, ceza suçun hazzından da büyük bir haz veriyordu - yalnız günah işlemekle kalmamak gururu öylesine sarhoş ediyordu beni!»*[2] Hiç günah işlemiyor; günah'ı kaldırıyor.

«Sapkınların en sapkınıydım, sapa kanılar çekti hep beni, düşüncelerin şiddetle yön değiştirmeleri, aykırılıkları çekti. Her kafa yalnız ve yalnız başkalarından ayrılan yanıyla ilgilendiriyordu beni. Bu yüzden sonunda sevgiyi kovdum içimden, bunda yalnız ortak bir coşkunluğun minnetini görür oldum.» Kitabı Nathanael'e hitap ederek yazıyor ve sürdürüyor: *«Durgun durgun yaşamaktansa, acı bir ömür daha iyi, Nathanael. Ölüm uykusundan başka dinleniş istemem ben. Ömrüm boyunca doyurmayacağım her arzu, her güç, sonraki yaşayışlarında beni rahatsız ederler diye korkuyorum. İçimde bekliyen her şeyi boşalttıktan sonra, doldukdan sonra, tamamiyle umutsuz öleceğimi umuyorum.»*[3] *André Gide*, Doğu emekçilerinin sömürüsünün sınırsız olduğu bir zamanda, gemilerin, tek yanlı bir yolla artık ürün transfer ettikleri bir dönemde bunları ve insanın etini çeşit çeşit tüketmeyi bir ahlâk haline getirmek isterken Kuran ya da Hafız örneği, Doğu kitap ya da yazarlarına dayanmak istiyor.

Gerçekte Doğu'da bunlar var; isteyen dayanabiliyor. Ancak Doğu'da bunun yanında bir derviş geleneği de bulunuyor; peki, dervişlik, bir inanmışlık uğruna, dünya nimetlerinin tümüne oruç tutmak değilse, ne oluyor? Belki de acı ve oruca sonsuz dayanıklılık ile hazza sonsuz esaret, Doğu'nun iki yüzünü gösteriyor.

İki yüz birden, birbirinden ayrılmaz bir biçimde, belki Doğu'da yalnız devrimcide yaşıyor. Gerçekten revolüsyoner olmak, hazza sonsuz susamışlıkla birlikte hazzı eşitlikle paylaştıran bir düzene kadar büyük bir orucu aynı zamanda yaşamak değilse, ne olabilir? İster Doğu'da, isterse Batı'da hazza sonsuz bir susamışlığı en derininde saklı tutmayanın bir revolüsyoner olabileceğine inanamıyorum.

Eşitlikle hazzı paylaştıran düzene kadar insan en derininde yaşayan varlıktır. Şiirin kaybolmaması, en çok bu nedenle gerekli oluyor.

Şiir devrimcinin derininde ve kendiliğinde yaşaması değilse, peki ne oluyor?

Doğu'nun şairi *Sadi*, «tövbekâr olmuşum, çile çekiyormuşum / Yok canım, pişmanlık bana mı kalmış?» derken, Doğu' dan ne kadar çok uzaklaşıyor; kestiremiyorum. Kestiremediğim için olabilir; bu dizeler, *Gide*'in Dünya Nimetleri'nin son bölümünde yer alıyor. Bütün özentileri Doğu'ya yönelik *André Gide*, günahı kaldırdığı için, büyük bir doğallıkla pişmanlığı da kaldırabiliyor.

★

Züleyha! sizin için bırakırdım
Sakinin doldurduğu şarabı.
Gırnata'da Généraliffe'in zakkumlarını, Boabdil,
Ben sizin için suladım.
Belkıs, ben Süleyman oldum, bana muammalar sarmaya geldiniz Güney illerden.
Tamar, kardeşiniz Amnon'dum ben, size sahibolamadığım için can çekişiyordum.
Bethsabé, sarayın en yüksek taraçasına kadar bir altın güvercinin ardından gelip de sizi, yıkanmaya hazır, çırılçıplak iner gördüğüm zaman, Davut oldum, kendim için kocanızı kendi eliyle öldürttüm.
Sulamite, ben sizin için öyle türküler söyledim ki duyanlar dinsel sanırlar.
Fornaire, ben senin kollarında aşktan haykıran kimseyim.
Zübeyde, bir sabah, meydana giden sokakta rastladığınız tutsağım ben; başımın üstünde boş bir sepet taşıyordum, siz onu ağaçkavunlarıyla, limonlarla, hıyarlarla çeşitli baharatlar, değişik çerezlerle doldurttunuz, ardınızdan geldim; sonra, hem hoşunuza gittiğim, hem de yorgunluktan dert yandığım için, geceleyin, iki bacınızla üç kalender şehzadenin yanında alıkoymak istediniz beni. Sonra her birimiz, sırasıyla, hikâyeleri dinledik, herkes kendi hikâyesini anlatıyordu. Benim de anlatma sıram gelince: Sizinle karşılaşmadan önce hayatımda bir hikâye yoktu. Zübeyde, dedim; şimdi nasıl olsun, bütün hayatım değil misiniz? - Ben bunları söylerken, uşak meyveler atıştırıp duruyordu.

★

Çünkü dudaklarımız vardı dolu kadehlere yaklaşacak,
Öpüşlerden çok kadehlere uzanmış dudaklarımız;
Dolu kadehler öyle çabuk boşalmış.
En büyük sevinçleri duyularımın
Dinmiş susuzluklarımdı...

★

Dünya Nimetleri, yazıldığı 1897 yılında değil, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, nerede ise, moda oldu. Hem savaş ve hem de Ekim Devrimi'nin yayılacağı korkusundan kurtulmak, 1920 yıllarında, dünya nimetlerine bir saldırı doğurdu. *Necip Fazıl* işte tam bu sırada Paris'teydi; yüksek öğretim için devlet bursuyla gönderilmiş olmasına karşın dünya nimetlerini tahsil ediyordu.[4] Fransız ana okulunu, İngiliz ana okulunu, Heybeliada Deniz Lisesi'ni, İstanbul Darülfünunu'nu bitiremediği gibi Paris'te üniversiteyi de bitiremedi.[5] Daha sonra miskin Yunus'u propaganda edecek olan yakın arkadaşlarından Burhan Toprak'ın kimlik kartıyla bir kumarhaneye üye oldu ve Paris günlerini kumarhane ve sefahathanelerde geçirdi.[6] Yabancı bankalarda küçük memur olarak çalıştı.

Hiç kimsenin yazgısı yalnızca kişisel olamıyor. Toplumsal ve tarihsel kalıyor. Şiir de yazıyor; yıldızını parlatamayacak şiirler olarak kalıyor. 1930 yıllarının ortasına gelindiğinde şiirini tümden kaybettiğine hükmedilebilir; ancak toplumsal ve tarihsel olarak *Nazım Hikmet*'in yok edilmesi gerekiyor.

Yerine bir başkası konmadıkça hiçbir yokluk kesinlik kazanamıyor.

Zamanın güçlülerinden *Celal Bayar*, para veriyor; *Ağaç Dergisi*'ni çıkarıyor. *Ağaç*'ın üçüncü sayısında *Sabahattin Eyüboğlu*, «Bilmeceler Cennetinde» yazı dizisini tamamlıyor ve son cümlesini aktarıyorum: *«André Gide dünya nimetlerine bilmecelerdeki sevinçle sarılmış ve her meyvenin içinde bilmeceler gibi* bir cennet sezmişti.»* Böylece *André Gide*'in dünya nimetleri, birer bilmece olup, restorasyonun hazırlıkları içinde, bir hedonist takım tarafından Türkiye'ye getiriliyor.

Yüzellilik'lerden *Refi Cevat Ulunay*'a *Ali Naci Karacan* şunları söylüyor: *«Sen bu Necip Fazıl'ın gençliğinde ne işler karıştırdığını bilir misin monşer? Adam gençliğinde Macar, Polonyalı, Fransız bar kızlarıyla al takke ver külah. Bir şey dediğim yok, bilakis severim böyle serserilikleri. Bu bizimki de eski Bahriye Mektepli ya, ense kulak yerinde; Osmanlı Bankası'nda mı, Hollanda Bankası'nda mı, yani maaş da fena sayılmaz, mesai bitiminde pat damlıyor Beyoğlu'na. Düşüp kalktığı bir bohem grup var, Peyami*, Çallı**, Fikret Adil, başka kim, ha Elif Naci, galiba Nizamettin Nazif falan; bunları ararsan ya Raşit Rıza'nın Bizim Lokantası'nda, ya Petrograt Pastanesi'nde, ya Asmalı Mescit'in oralarda meyhanelerde, böyle yaşanıyor. Gece kimin pansiyonunda kimle kalındığı bile hatırlanmıyor. Üstelik bizimkisinde kaş göz oynuyor, tik'ler berdevam ama, henüz genç, kalıp kıyafet yerinde. Bizim Peyami gibi gözlük kafa ve çöp misali iki bacaktan ibaret çapkınların yanında herkül geçiniyor. Kırmadığı ceviz kalmamış. Arkadaşlarının gözdelerini bile ayartmasıyla meşhur. Daha o tarihte, kendisinin bu Türkiye için fazla büyük bir şair, bir oyun yazarı, bir düşünce adamı olduğuna inanıyor. Boru değil. 'Kaldırımlar Şairi'. Tohum'un, 'Bir Adam Yaratmak' ın yazarı. Adamın hakkını yemeyelim monşer, kısır değil, yaratıyor, üretiyor, durmadan bir şeyler düşünüyor, yazıyor. Yalnız bir tarafı var ki, sinir. Herkes ona borçlu. O yaşadığı toplumda hiç bir kayıtla bağlı değil. Paşa gönlü ne isterse öyle yapar, hareket eder, kimsenin ona dil uzatmak haddi değildir; ama o herkesi, her şeyi lânetleyebilir. Fakat bu iddia henüz edebiyat sahasında, öyle ideolojiye filan taşmış değil. İdeolojik özenme zannediyorum Nazım'dan geliyor. Nazım da şair, Nazım da oyun yazıyor, üstelik Necip Fazıl'ın etrafı boşalırken, Nazım'ın hayranları çoğalıyor. Böylece, bizim Cumhuriyet döneminin şöhretli şairi, rejimle ters düşmez, hatta tek partinin edebiyat ödüllerinden birini bile*

kazanırken, birdenbire sağa çark ederek, mukaddesatçı ve muhafazakâr bir 'eskiler alayimci' kesiliyor başımıza.» Uzun, ancak çok yararlı bir aktarma olduğunu düşünüyorum.

Necip'in *Nazım*'ın yerini almak istemesini kişisel motiflere bağlıyor; doğrudur. Ancak bütün ampirisistlerin doğruları türünden, doğrunun yalnızca bir yanını gösteriyor. *Nazım*, bir siyasal mücadelenin içinde baskıların hedefi olurken ve buna rağmen, çevresi artıyor. *Necip*, şiirini kaybediyor ve çevresi boşalıyor; kişisel bir durumdur. *Necip*'in çevresini doldurmak istemesi de kişisel olmak durumundadır; bunun tersini iddia etmenin mümkün olmayacağını düşünüyorum.

Ancak *Necip*'in çevresinin doldurulması işi siyasal ve toplumsaldır. Bu kısır ve eski şaire, *Sedat Simavi*'nin, *Yunus Nadi*'nin birdenbire övgüler dizerek hayranlıklar yazmaları, hiç kuşkusuz işaretle oluyor. *Abidin Dino*'nun *Nazım* hapse atılınca *Necip* kampında kendisine bir korunak araması korkaklığı, hedonizmi kadar, sığlığından ileri geliyor. Türkiye solculuğunun sığlaşma kararı almış olmasının da, hiç kuşkusuz, bunda rolü var.

Fakat bu kadar değil; belki de bu dönemi ve restorasyon süresini açıklamaya en çok yardımcı olabilecek aktarmayı yapmak durumundayım. *Ağaç*'ın beşinci sayısında baş yazı yine *Necip*'e ait ve «Sağ - Sol» başlığını taşıyor. Başyazıda *Necip Fazıl, «çok sevdiğim bir fikir adamı bana bir gün sol cereyanlar için»* şunları söyledi, diyor ve söylenenleri yazıyor. Aktarıyorum: *«Bunları artık fikirle, nazariyeyle, mantıkla durdurmaya imkân yok. Onu aynı cinsten bir pratik jenisile, aynı ateşle yanan bir hayat ve iman hamlesile önlemek mümkündür.»* Çok açık görünüyor; solun karşısına çıkartılabilecek «aynı ateşle yanan bir hayat ve iman hamlesi» yalnızca mistisizm oluyor.

Necip Fazıl'ın basit trajedisi burada yatıyor: Kemalizmin kendisine sipariş ettiği kirli işi sürekli ve değişmez kabul ediyor. Giderek bu kirli işi kendisine karyer yapıyor.

Necip Fazıl'ın bütün kavgaları, karyerinin zorladığı kavgalar oluyor.

1940 kuşağı solculuğun sevgililerinden *Asaf Halet Çelebi*, Necip'in *Ağaç*'ında, rejimin izniyle, bir kaç sayı «Mevlânâ'nın Rubaileri»ni yayınlıyor. *Necip*, 25 Temmuz 1936 tarihinde yayınlanan *Ağaç*'ın Onaltıncı sayısında bir haber veriyor: *«Hilmi Ziya Ülken, Ağaç'a, islâm mistizması isimli bir seri makale hazırlamaktadır. Büyük bir ehemmiyet ve kıymet temsil eden bu etüdü çok yakında bu sütunlarda okuyacaksınız.»* Fakat okunamıyor. Bu sayıdan sonra ve birdenbire *Ağaç* kapanıyor.

NOTLAR:

1) «The excess of the price which he would be willing to pay rather than go without the thing, over which he actually does pay, is the economic measure of this surplus satisfaction. It may be called consumer's surplus.» Alfred Marshall, Principles of Economics, London, 1890 - 1966, s. 103.

2) André Gide, Dünya Nimetleri, Tahsin Yücel çevirisi, Varlık Yayını, 1897-1959, s. 5. Ayrıca şunları da ekleyebiliyorum: «Bedenimin her gün ne kadar şehvet istediğini, kafamın ne kadarına dayanabildiğini bilirim, ben. Sonra uykum başlayacaktır. Benim için yerle göğün bundan öte hiçbir değeri yoktur.» «Ben etimin kurtuluşunu ruhumun çaresiz zehirlenişine borçluyum, başka bir şeye değil.» «Ben artık günaha inanmıyorum.» İbid., s. 20-21 ve 25.

3) İbid., s. 7.

4) «Genç Şair'i Paris'te müthiş bir illet yakalamıştır: Kumar. Bir lokantada bir Türk'ten nazariyesini öğrendiği pokere o türlü kapılıyor ve peşinden bakara oynanan klübe öylesine dadanıyor ki, 'şehrin, başları üstünde yükselen kapkara çatılarını ve esrarlı bacalarını manalandıramayanlar' diye anlattığı Türklerden en zavallısı kendisi oluyor.» «Bütün bir mevsim, Paris'te gündüz ışığını görmedim. Paris'te gündüz nasıldır; haberim olmadı. Gün doğarken yatıyor, gecenin başlangıcında da hafakanlarla yatağımdan fırlayıp klübe koşuyordum.» Necip Fazıl Kısakürek, Babıâli, İstanbul, 1975, s. 28.

5) «1924 ve 1925 yılları boyunca böyle. Ya üniversite, şu namlı Sorbon Üniversitesi, sormayın. Karşısında ve Sorbon Sokağındaki Ermeni lokantasını tanıyor ama Sorbon diye içine nefes aldığı bir mekândan haberi yok.» İbid., s. 29.

6) «Genç Şair'in klübe aza olabilmesi için, polisçe verilen kendi card d'identité —kimlik belgesini ona teslim etmiştir. Zira Genç Şair burjuva teamüllerini sevmemekte ve polise kadar gidip kimlik kartı almayı külfet saymaktadır. Klüpte ismi de, Fransız ağzıyla Mösyö Burham.» İbid, s. 28-29.

* Peyami Safa.
** İbrahim Çallı.

KARAYIM

Karayım
sen zaten karasın deyişinden, de karayım
gündüz süzülen gölge kalabalık arasında
gece eksenimde bu yezit çemberinin içinde
günler döne, aylar döne, yıllar yılkılar döne
döndükçe sönen bu gezegende
neredeyim
aradayım
neredeyim
buradayım, suskun ve sanki mutlak kederin dizinde
donmuş mürekkebi çatlatan umudun izindeyim
Bana gel, beni tut, okşa dikenlerimi
sen gözlerini kaçırdıkça benden karayım.

Ara
sıra
dalıp çıktıkça sokaklara
gövdemin kokusundan tanır beni insanlar
uzaklaştıkça unutulmaz, yaklaştıkça dayanılmaz
yüreğin terlediği anlardan kalma
sarıldığım gövdelerin kokusundan
kıyılarda dolaşsam balıklar bilir
marangozlar da bilir yongalar da
çivi de çivilenen de
eriyen kar, buğulu toprak
içinde çağıldaşan akıntılarla yaşayan
ölümle hayatı çarpıştıran
herkes bilir.

İşte çekildi kalabalık, güneş de gitti
bir su içip dönsem ben de ayrılıklardan
ama doğan öldü, engin dışarda, ayşe ıssız
tütün sararttı bıyıklarımı, dilim ekşi kuzukulağından
beş yıl oldu annemi görmeyen gözlerim de bozuldu
babam ayrılığı anlayacak yaşta tam
vursam göğsüme yumruğu, yüreğimi sustursam.

Sokaktayım, köpüren bir ırmaktayım
beyazlar peşimde
kaçtıkça kararmaktayım
kaçtıkça karayım.

MEHMET FİKRİ ÜNAL

YANSITMA KURAMI FELSEFÎDİR

HÜSAMETTİN ÇETİNKAYA

Yaratıcılığın gösterdiği / imlediği sanatsal gerçekliğin mekanizmasını aydınlatmaya yönelik bir çabada terminoloji, doğallıkla bu mekanizmanın açığa çıkarılmasına paralel olarak değişmektedir. Ancak açığa çıkması gereken salt yaratıcılığın gösterdiği mekanizma değil, bu mekanizmanın kavramlaştırılmasıyla oluşan kuram geleneğidir de. Bu geleneğin incelenmesi gerekir. Çünkü bu yapılmadığı sürece yaratıcılık ve ilintili felsefi terminoloji varlığını sürdürecektir. İşte bu yazı, sanat gerçekliğinin varoluş tarzını, 'yaratıcılık' kavramı ve felsefi çevresini incelemeye başlayacak, inceleme süreci içinde 'yaratıcılık' kavramı ve felsefesi yerine geçen 'üretim' kavramı ve tarihbilimsel açıklaması ile son bulacak bir süreci başlatmayı hedefleyecektir.

Konumuz, sanat gerçekliğinin varoluş tarzının tarihbilimsel açıklaması yerine ikame edilen ve bünyesinde felsefi kurgucu, felsefi antropolojik, biyolojik özcü vb. eğilimleri barındıran ve çözülmemiş bir 'özne' sorunu çerçevesinde düğümlenen bir sanat kuramı olarak «toplumcu gerçekçi estetik», bir diğer deyişle yansıtma kuramıdır.

Sanatı bir yansıtma sorunsalına bağlı olarak algılayan toplumcu gerçekçilik doğal olarak yaratıcılığın kaynağını toplumsal gerçeklikte görmekte ama sanatçının öznelliği gibi bir sorunla da karşı karşıya kalmaktadır. Yaratıcılığın yansıtma mekanizmasına bağlı oluşunun bir sonucu olarak *M. Kagan*, «sanatçı kendini anlatırken toplumu da anlatır» türü mekanik bir yorum getirmektedir. Şöyle diyor:

«Sanatçı önünde sonunda, yani bilerek ya da bilmeyerek, isteyerek ya da istemeyerek kendi kişisel, gizli yanlarını ifade ettiği zaman, toplumsal önemi olan şeyleri de ifade etmiş olur. Böylelikle 'kişinin kendinin ifa-

desi' olarak bir sanat yaratımı, aynı zamanda 'toplumun kendisinin de ifadesi' olmaktadır.»[1]

Kagan bu indirgemeci yorumuyla neleri hiçe saymaktadır? Şunları: sanat pratiğinin içinde yer aldığı ideoloji pratiklerini, temsil sistemleri ve biçimleri barındıran sanat geleneğini, sanatın üretim araçlarını, mülkiyeti denetlenen ve belirli bir gelişmişlik düzeyini gösteren teknikleri, matbaaları, basım - yayım - dağıtım tekellerini, kâğıt, film, boya vb. hammadde sanayiini, galerileri, müzikholleri, stüdyoları, film sanayiini, TV - Video teknolojisini, bir büyük özne olarak şu ya da bu ideoloji pratiğini tanımış (onaylamış) olan küçük özneler olarak sanatçı ögesini ve tüketiciler kitlesini vb... Ve tüm bu ögeler arası ilişkileri hiçe saymaktadır.

Öte yandan, sanatçının kendisinin ifadesi toplumun da ifadesidir tezi; aynı zamanda bireyci, nihilist, anarşist, öznel idealist sanat eğilimlerinin de toplumsal gerçekliği ürünlerinde varettiklerinin kabul edilmesini gerektirmez mi? Doğrusu bu durumda, *Maleviç*'in, *Kandinsky*'nin, *Mondrian*'ın tablolarının hangi türden toplumsal gerçeklikleri yansıttığı, ya da *Fütüristler*'in, *Dadacılar*'ın, *Sürrealistler*'in yapıtlarının nasıl olup da toplumun ifadesi oldukları, ilgiye değer sorulardır. Yoksa hiç de toplumsal gerçekliği ifade etmek, yansıtmak gibi bir derdi olmayan, bir *Salvador Dali*'yi, *Chagall*'ı, *Cezanne*'ı, *Matisse*'i, *Gauguen*'i sanatçı saymayacak mıyız? Alman dışavurumculuğunu, sanat tarihinin çöplüğüne mi atacağız? *Joyce, Proust, Kafka, Faulkner*, vb. ni nasıl değerlendireceğiz? Bu sorular «sanatçının kendisinin ifadesi, toplumun da ifadesidir» teziyle yanıtlanacak türden değildir.

Yansıtmacı toplumcu gerçekçi kuramı izlemeyi sürdürürsek, akla gelen ilk soruyu şöyle özetleyebiliriz: Toplumda her kendini anlatan kişi toplumsal gerçekliği mi yansıtmış oluyor, yoksa sadece sanatçı mı bu ayrıcalığa sahip? Bir diğer deyişle sanatçının 'sıradan insan' yanında bir ayrıcalığı var mıdır? *Kagan* elbette der:

«Bir sanatçı ile öbür *ölümlü* insanlar arasında bir karşıtlık kurulması ne denli metafizikse aralarında herhangi bir fark olduğunu görmezlikten gelmek de aynı şekilde metafiziktir.»[2]

Doğallıkla hiç kimse bile bile metafizikçi olmak istemeyeceğinden hemen sorulur: Sanatçıyı öbür *ölümlü* insanlardan farklı kılan ayrıcalık nedir? *Kagan* bunun 'istidat' ve 'yeti' olduğunu belirtir:

«Herhangi bir sanatsal faaliyette bulunabilmek için kaçınılmaz koşul, 'istidat' ya da 'yeti' dediğimiz, o kişinin sonradan kazanılmamış, doğuştan bir yeteneğidir.»[3]

Sanatçı ayrıcalığını, doğuştan gelen yeteneklere bağlıyan aleni burjuva ideologlarını burada anmasam bile, şu açıklamayı getirmeden de edemeyeceğim: *Kagan*'ın bu harika «marksist» açıklamasından sonra diyebiliriz ki; bir türlü 'sanatçı' olamayan şu zavallı *ölümlülerin*, toplumsal işbölümü, meslekleşme, uzmanlaşma gibi 'önemsiz' ve toplumu sınıflar halinde bölen nesnel gerçekleri bir tarafa atıp, oturup ebeveynlerinden gelen genlere ve ana rahmindeki oluşuma lânet yağdırmaktan başka tepkileri olamaz. Ayrıca sanatçı ayrıcalığını yetenek gibi biyolojik bir belirlenime bağlayan Kagan'a göre şu aşağıdaki sözleri söyleyen iki zavallı ölümlü de pek bir yanılgı içindedirler:

«Sanatsal yeteneğin yalnız birkaç bireyde toplanması ve bunun sonucunda aynı yeteneğin halk yığınlarında baskı altında bulunması işbölümünün sonucudur. Belirli toplumsal koşullar altında herkes çok iyi ressam olabilse bile, bu herkesin aynı zamanda özgür bir ressam olmasını önlemez. (...) Toplumun sosyalist örgütünde ressam yoktur; başka işleri yanısıra resim de yapan insanlar vardır.»[4]

Sanatçı olmayı ayrıcalıklı bir konuma yerleştiren ve bu konumu biyolojik monizme, bir diğer deyişle doğuştan geldiği ileri sürülen yeteneğe indirgeyen Kagan'ın ifadesi karşısında insana, *Kagan*'ın; *P. A. Sorokin*' den (o, 'mutlu kalıtım' diyordu bu olaya), *H. Bergson*'dan, *B. Croce*'den, *Schiller, Lessing* ve *Aristoteles*'den nasıl ayrı ele alınması gerektiğini düşünmek kalıyor. Yok eğer ayrı ele alınamıyorsa, bu idealist filozof ve estetikçilere nasıl olup da toplumcu gerçekçi kuram ürettirilmeye başlandı, bir soru konusudur.

Elbette *Kagan*, 'istidat' ve 'yeti' gibi özelliklerin doğrudan biyolojik özcülüğe dayandığını bilir. Bu açmazdan kurtulmanın yolunu da, böyle bir özcülüğü toplumsal gerçekliğe içselleştirmekte bulur. İstidat ve yeti gibi özelliklerin toplumsal yaşamın derinliklerinde aranmasını önerir:

«Sanatçının dâhiliği, hele istidadı toplumdan ayrı değildir, tam tersine toplumsal yaşamın derinliklerine yerleşmiştir.»[5]

İstidat ve yeti, hem doğuştan gelecek hem de toplumsal yaşamın derinliklerinden... İlginç bir kuram! Gerçi toplumcu gerçekçi felsefenin sıkıştığı yerde, toplumbilimsel kavramları (örneğin; toplum, gerçeklik, eylem vb.), sihirli anlamlar yüklemeyerek ideolojik yardıma çağırdığı bilinen bir yoldur. Ancak *Kagan* burada aynı şeyi kolay olduğu için ya da ilginçlik olsun diye yapmıyor. Toplumsal yaşamın derinliklerinde istidat ve yetenek aranması gerçekte Lukacs' ın tarihselci (nesnel gerçekliğe bilinçlilik atfeden, bilinci toplumsal gerçekliğe indirgeyen) görüşünün, sanat alanına bir uygulamasıdır. Şöyle der *Kagan*:

«Sanatçının dünya tablosu; kendi değer - yönlendirme sistemi yapıtlarındaki fikirsel ve coşkusal dokunaklılığı belirler.»[6]

Elbette burada 'dünya tablosu'nun niteliği anlaşılmadan sanatçının fikir ve inançlarının nasıl olup da ürünü belirlediği tezi açıklık kazanmaz. Dünya tablosunu, dünya görüşü ile dünya duyumunun bir birliği olarak tanımlayan *Kagan*, dünya görüşünü şöyle açıklıyor:

«Toplumsal yaşamda (...) gerçekliğe ilişkin bir takım anlayışlar, kişinin kafasında, yaşamın çelişkili yanlarıyla ilgili belirli tasarımların, belirli siyasal, hukuksal, dinsel (ya da ateist), felsefî, etik ve estetiksel görüşlerin gelişmesine yolaçar. Dünyaya ilişkin bütün bu görüşlerin bütünlüğü ya da daha doğrusu, görüşler sistemi, sanatçının dünya görüşünü oluşturur.»[7]

Görülüyor ki, dünya görüşü ve dünya duyumunun bir birliği olan dünya tablosunun, sanatçının eserini belirlediği tezi; sanatçının fikirlerinin eylemlerini belirlediğini kabul etme zorunluluğuna dayanıyor. Tarihbiliminin genel savı '*bilinçlilik hayatı değil, hayat bilinçliliği belirler*' şeklindeymiş, olsun, *Kagan* için fikirler, inançlar, kısaca dünya görüşü, yapıtı, yani sanatçının sanat pratiğini belirler. O halde sanatçının dünya görüşü ile, bu dünya görüşünün belirlediği yapıtı arasında belli bir uygunluk olacaktır. Ve eğer sanatçı 'doğru dünya görüşüne' (praksis bilincine) sahipse, doğallıkla yapıt, bu dünya görüşünce belirlenecektir. O halde sanat eseri ile praksis bilinci arasındaki uygunluk, toplumcu gerçekçi olmanın ölçütüdür. Okur sanırım farkındadır, burada çizilen tablo, alabildiğine indirgemeci, mekanik ve kaba bir tablodur. Burada fikirler ve dünya görüşü, sanatçının eylemlerini belirliyor, eserini belirliyor. Çok kolay bir açıklama, ancak sanatçı nerede? Bir kobay mı, o, uygunlukları sağlamaya programlanmış bir makine? Sanatçının rolü; doğru dünya görüşünün taşıyıcısı bir 'bilinç' özne' olarak bu uygunlukları sağlamaktır. Aşağıdaki alıntıda italikler benimdir:

«Çağımıza ilişkin hakikat, sanatçının 'hakikat' bilgisiyle praksis arasındaki *uygunluktan* başka bir şey olmayıp, gerçekçi olmanın ölçütünü bizlere veren de budur. (...) Ancak bu yolla yaşamın içeriği ile sanat yapıtının içeriği arasında bir *uygunluk* kurulabilir. (...) Gerçekçi yöntem açısından önemli olan şey, nesnel gerçeklikle *uygunluk* içinde *olması gereken içeriğin* biçimle *uygunluğunun* kurulması, özümsenen gerçekliğin içerikle *uygunluğu* içinde biçimlendirilmesi sanatsal hakikatin biçiminin oluşturulmasıdır. (...) Gerçekçi yöntemin gerçekleştirmeye çalıştığı şey gerçeklikle benzerlik değil *uygunluktur*. Gerçekçi biçimlendirme nesnel gerçekliğin yapısıyla *uygunluk* içinde olan bir modellendirme yoluna gider.»[8]

Bu alıntıda izlenen uygunluk edebiyatı, tarihbilimsel alanda üretilen sanat kuramında, Hegel'ci olmayı bile beceremeyen bir yapıda mekanik indirgemeciliktir. İndirgenen, sanatçının praksis bilinci ile uygunluk içinde olması gereken ürünü belirleyen, 'doğru dünya görüşü-dür'. Bu açıkça yöntemsel olarak, içeriği ne olursa olsun bir bilinçlilik biçiminin (praksis bilincinin), bir maddi pratiği (sanat üretimini) belirlemesidir. Bu da yanlış bilmiyorsam idealizmdir, bilincin maddeyi belirlediğinin kabulü olarak idealizm:

«Bütün bu efendilerin eksiği diyalektik. Orada bir neden, burada bir sonuç görmekten başka becerdikleri yok. Bunun kof bir soyutlama olduğunu, böyle metafizik kutup karşıtların gerçek dünyada ancak buhran zamanlarında varolduğunu, aslında bütün yüce sürecin karşılıklı etki ve tepkiler şeklinde sürüp gittiğini anlayamazlar —bunların arasındaki iktisadî akış en sağlamı, en keskini, en eskisidir— burada her şeyin görece (izafî) olduğunu, mutlak hiçbir şey olmadığını görmeye başlayamadılar bir türlü.»[9]

Yansıtmacı toplumcu gerçekçi felsefeyi böyle bir idealizme götüren yol 'dünya görüşü' kavramlaştırmasıyla başlar. Kagan, 'dünya görüşü'nü kişinin kafasında gelişen belirli siyasal, hukuksal, dinsel vb. görüşler bütünü olarak tanımlıyordu. Dikkat edilirse hukuk, siyasa, din, etik vb. herbiri birer ideoloji pratiğidir. Hukuk bir pratik ideoloji olarak işler, politika da, din de, her biri ideoloji pratikleridir. Bu pratiklerin işleyişleri, insanları kendi kurallarına uymaya, bu kuralları tanımaya çağıran maddi pratikler şeklindedir. İnsanlar bu pratiklerin içinde *yaşarlar*. Fakat *Kagan*, ideolojiyi bir bilinçlilik biçimi olarak algılar. İdeoloji, *De Tracy*' den bu yana süregelen anlamıyla bir 'fikirler bulutu' olarak algılanır. Bu algılayışın doğal bir sonucu da bilincin (fikirler ve inancın) eylemleri belirlediği tezine ulaşmaktır. Aksi halde böyle bir uygunluk edebiyatı anlamsız olurdu. Aynı işlem sanat pratiği için de geçerli olduğuna göre, dünya görüşünün sanat gerçekliğini belirlemesi de doğallaşmıştır.

Bu uygunluk edebiyatının bir de öteki yüzü var: Sanatçı

özne, inandığına (dünya görüşüne) göre yapması gerekeni yapmıyorsa, durum nasıl açıklanacaktır? Fikirlerin ve inançların eylemlerde varolduğu görüşüne göre, dünya görüşü ile yapıt arasında bir uygunluk olması gerekiyordu. Oysa ele aldığımız durumda tersi, yani bir uyumsuzluk varsa?.. Yansıtmacı toplumcu felsefe o zaman, «sanatçının kafasında söylediğinden başka inançlar ve fikirler var,» diyecektir. Nitekim inancı başka, eseri başka nitelikte olan sanatçılar az değildir. *Balzac*'ın kralcı dünya görüşü ile eserlerinin nesnel anlamı arasındaki çelişki bilinen bir olgudur. *Kagan*'ın da örneklediği *Velasques, Papa* X. Ennosans'ın portresini, katolikliğin iç yüzünü sergilemek amacıyla yapmaz ama ortaya çıkan bu olmuştur. *Gogol*'ün, çarlık yönetimini iyileştirmeye yönelik gerici görüş ve inanışları bir yandadır, 'Müfettiş', 'Ölü canlar' gibi toplumun amansız eleştirisini veren yapıtları öte yanda. *Tolstoy*'un yapıtları ile kendi hıristiyan ideolojisi arasındaki çelişki de öteden beri bilinir. Tüm bu örnekler gösteriyor ki, sanatçının öznel amaçları ile yapıtının nesnel anlamı örtüşmüyor. Bu durum nasıl açıklanacaktır? *Kagan* için çözüm son derece basittir. Sanatçı kendi dünya tablosunu yansıttığına göre, eğer ortada bir uygunluk değil de çelişki varsa, yapıta katılan sanatçının dünya tablosu çelişkilidir. Çünkü *Kagan*'a göre:

«Sanatçının dünya tablosundaki çelişmeler, kaçınılmaz bir şekilde sanatçının yaratımına da çöker.»[10]

Elbette dünya tablosundaki bu çelişki sanatçı öznenin istencine bağlı değildir. Sanatçı salt bir yansıtıcı olduğundan bu çelişkinin oluşumunda da onun etkisi olduğu düşünülemez. Kimse isteyerek kötü olmaz. Çelişki sanatçının isteğine bağlı değil:

«Tam tersine, toplumun her üyesinin dünya görüşü ile dünya duyumunu belirleyen toplumsal ilişkilerin karakteri tarafından nesnel etkenlerle belirlenir.»[11]

Toplumsal ilişkilerin karakteri sınıflı kapitalist toplumda çelişmeli sınıfsız toplumda ise uyumlu. Bu basit ve mekanik mantığın sonucu budur. O halde bu mantığa göre, sınıflı toplum yapısında sanatçının öznel amaçları (dünya görüşü) ile nesnel gerçeklik kaçınılmaz olarak çelişmeli olacaktır. Bu kaçınılmazığa karşın, sanatçıya hâlâ, nesnel gerçekliği yansıttığı söylenen yapıtı ile kendi dünya görüşü arasında bir uygunluk yaratması öğütlenmekte ve toplumcu gerçekçi olmanın ölçütü de bu uygunluğun sağlanmasına bağlanabilmektedir. Bu tutum toplumcu gerçekçi felsefenin bir iç çelişkisidir.

Öte yandan toplumda uzlaşmazlıkların ortadan kalkacağı, bilinç ile toplumsal gerçekliğin uyumlu birliğini oluşturacak gelecekteki bir toplumda, bu çelişki gözlenmez:

«Toplumda *uzlaşmazlıkların ortadan kalkacağı ve tüm halkın fikrî birliğinin kurulacağı uyumlu bir toplumda*, toplumun her üyesinin bütünsel ve tutarlı bir bilince ulaşabilmesi için elverişli koşulların ilk kez tarihte yaratılmış olacağından sözedilir ancak.»[12]

«Tüm halkın fikrî birliğinin kurulacağı bir toplum»!.. Bir ütopya olmasına ütopya, ama hiç de çekici bir ütopya değil. İnsanın kaçınılmaz tarihsel gelişimi olarak onun toplumsallaşmasını, toplumsallaşmış insanı, 'tüm halkın fikrî birliğinin kurulacağı bir toplum'un üyesi olarak görmek... Eğer tarihbilimi anlam ve yöntem değiştirdi ise bilmiyorum ama, bu 'tüm halkın fikrî birliğini' sağlamaya yönelik girişimler tarihte yaşanmış ve milyonlarca insanın yokedilmesi ile sonuçlanmıştır. Ütopyaya karşı mı çıkıyorum burada? Hayır! «Hep bir ağızdan, tek toplum» ideolojisine, marksist ütopyanın kirletilmiş *biçimine*, karşı çıkıyorum. Umudu kimsenin elinden almaya kimsenin hakkı yok. Üstelik böyle bir çaba en saçma ütopya olurdu. Öte yandan, evet umut bazan ayakta kalma cesaretini kamçılar ama pratiği dönüştürmeye yetmez. Çünkü bir içeriktir, güzel bir içerik, bir yüklem. Oysa pratiği dönüştürecek olan yöntem, hiç de umuda yüklenen anlam gibi soyut ve kurgul değildir. Pratik umutla dönüştürülmez, eğer yöntemin yerine kılavuz olmuşsa. Toplumsal pratiklerden biri olan sanat pratiğini böyle bir düş içeriğinin kuyruğuna takan toplumcu gerçekçi felsefe, sanatçıya bu düş içeriğine uygun yapıtlar vermesini öğütlemekle, maddeciliği pratikte ve pratiğin dönüştürülmesinde değil soyut ve duygusal bir kurguculukta gördüğünü açıkça kabul etmektedir:

«Bir sanatçı, çizdiği dünyanın mümkün olduğu kadar bütünsel, uyumlu ve tutarlı olması, kendi görüşleri ile kendi yakınlık ve soğukluk duyduğu şeylerin birbiriyle uyuşmasına, kendi felsefi ve siyasal anlayışları ile kendi dünya görüşünün her yanıyla çelişmesiz olması için çaba gösterir.»[13]

Bu alıntı kendi içinde bile çelişkilidir. Kapitalist toplumu ve sınıfları düşünün ve *Kagan*'ı dinleyin: Sınıflı kapitalist toplumda toplumcu gerçekçi olmaya yönelmiş sanatçının önüne konan reçete nedir? Sanatçı kendi görüşleri ile yakınlık duyduğu ya da soğukluk duyduğu şeyleri birbirleriyle uyuşturacak (yakınlık duyduğu, işçi sınıfı ve çıkarları, soğukluk duyduğu ise burjuvazi ve çıkarları olsa da bunları birbirleriyle uyuşturacak) ve bu uyumu da dünya görüşüyle uygun hale getirecek vb. Toplumcu gerçekçi sanatçının işi epeyce zor olsa gerek, çünkü teorik cambazlıklara gereksinimi var. Çünkü dünya görüşü (praksis felsefesi), bir bilim olarak değil, geleceğin tüm halkın fikrî birliğinin sağlandığı bir düş içeriği olarak belirmektedir. Eğer sanatçı ürünü ile bu içerik arasında uygunluk sağlarsa, toplumcu gerçekçi sayılacaktır. Gerçekçilik toplumsal maddi pratiklerden (ve bu pratiklerin çelişkili ve belirli koşullarından) bütünüyle ayrı düzeyde, soyut bir düş içeriğine uygunlukta ortaya çıkmaktadır. Bu uygunluğun sağlanması zorunluluğunun amacı ise okuru, izleyiciyi, tüketiciyi bilinçlendirme gereğidir. Bilincin eylemi belirlediği tezi esasen tarihselci epistemolojinin verisi olarak kabul edildiğine göre, bilinçlenen 'alımlayıcı' da eyleme geçerek dünyayı değiştirecek ve düş içeriğini gerçekleştirecektir.

«Ama gerçekçi etkileme, yalnızca estetiksel haz verdirme ile sınırlı değildir. Alımlayıcı kişide *bilinçlendirici* ve *kişilik oluşturucu* etkileme olanaklarını da harekete getirir. Bu anlamda gerçekçi sanatsal etkilemede sanatın halka bağlılığı ile toplumsal yan tutmanın önemi de açıkça ortaya çıkıyor. Çünkü gerçekçi sanatçı ancak halka bağlılığı ve ondan yana olma ölçüsünde alımlayıcı kitle üstünde olumlu bir etkilemede bulunabilir.»[14]

Şimdi yeni bir ölçüt sunuldu bize, halktan yana olma ölçütü! Gerçekçi sanatsal etkileme, sanatın halka bağlılığı ve yan tutma ölçütüne göre olanaklıdır, deniyor. Şimdi de aşağıdaki alıntıyı izleyelim:

«Yazarın görüşleri ne kadar gizli kalırsa eser için o kadar iyi olur. Sözünü ettiğim gerçeklik yazarın görüşlerine karşı sızabilir esere.»[15]

Okur, bu iki alıntıyı karşılaştırmalı ve aradaki çelişki üzerine kendisi düşünmeli, hangisinin öznel yandaşlığı, hangisinin nesnel yandaşlığı imlediğini belirlemelidir. Şunu da belirtmek gerekir, *Engels*'in bu sözlerine karşı yine (belki de) *Engels*'ten ya da klasiklerden bol bol alıntı bulunabilir. Burada bir çelişkiyi belirliyorum, problematik bir çelişkiyi. Ve ekliyorum, maddeci bir sanat kuramı inşasına yönelik yorum şudur: Önemli olan yansıtmacı toplumcu gerçekçi felsefenin buyurduğu gibi sanatçının siyasal - öznel yandaşlığı değil, *Engels*'in gösterdiği gibi yapıtın nesnel anlamıdır. Nesnel yandaşlık, tarihbiliminin yöntemsel algılanışının tüm pratiklere, bu arada sanat pratiğine de uygulanışıdır. Öznel yandaşlık, pratiğin *a priori* teoriye uydurulması; nesnel yandaşlık ise pratiğin dönüştürülmesidir. Öznel yandaşlık içerikte, nesnel yandaşlık yöntemde ortaya çıkar. Maddeciliğin ölçütü ise pratiğin dönüştürülmesidir. O halde:

«Yazarın kendi siyasal görüşlerini yapıtında zorla araya sokmasına gerek yoktur: Çünkü eğer gerçek ve gizil güçlerin bir durumda nesnel olarak işleyişini ortaya koyuyorsa zaten bu anlamda yan tutuyor demektir. Demek oluyor ki, yan tutma gerçeğin içinde doğal olarak bulunur: Toplumsal gerçeğe öznel bir yaklaşımdan çok onun *işleniş yönteminde* ortaya çıkar.»[16]

O halde sorun, eldeki sanatsal araçlarla «doğru dünya görüşü» gibi mesajlar iletmek değil, eldeki bu sanatsal araçların kendilerinin topyekûn dönüştürülmesidir. Bir diğer deyişle edebî üretim tarzının dönüştürülmesi ve tüketici ile yeni türden toplumsal ilişkiler (üretici toplumsal ilişkiler) geliştirmektir. Sanat pratiğinin maddeciliği budur. *Brecht*'in tüm pratiğinin özü bu yaklaşımdır. Ne yapmıştır *Brecht?* Sanatı ile halk arasında kendisine kadar gelen geleneğe aykırı bir ilişki tarzını başlatmıştır. Nasıl? Tiyatro pratiğini, üretim tarzını, araçlarını, tekniğini, yöntemini topyekûn dönüştürerek. Maddeciliği dönüştürücülüğüdür, mesajlar iletmesi değil. O halde sanat ancak ve ancak kendi pratiği ile maddeci bir bağlamda yer alır. Bir yapıtın gerçekliği sadece ve sadece kendi gerçekliğine eşittir. Onun gerçekliğinin ifadesi olmayı amaçlayan hiçbir simge ya da işaretler dizgesi (dil), sanat yapıtının gerçekliğini bütünüyle kucaklamaz. Bu, 'Kuram' ın genel yazgısı ve gerçeklik karşısındaki eksikliğidir. Salt bu nedenle bile olsa sanatçının dünya görüşü ile yapıt arasında bir uygunluktan sözedilemez. O halde esas olan sanatçının praksis bilinci türünden öznel amaçları değil, ortaya koyduğu yapıtının nesnel anlamıdır. Aslolan pratiktir çünkü.

NOTLAR:

1) Kagan, M., **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat,** Altın Kitaplar Yay., İst., 1982, s. 346.
2) Kagan, M., a.g.e., s. 346.
3) Kagan, M., a.g.e., s. 363.
4) Marx, K., Engels, F., Alman İdeolojisi.
5) Kagan, M., a.g.e., s. 345.
6) Kagan, M., a.g.e., s. 354.
7) Kagan, M., a.g.e., s. 353.
8) Çalışlar, A., **Varlık,** Sayı 917, s. 11.
9) Engels, F., **Conrad Schmidt'e mektup,** 27 Ekim 1890.
10) Kagan, M., a.g.e., s. 355.
11) Kagan, M., a.g.e., s. 357.
12) Kagan, M., a.g.e., s. 357, italikler benim.
13) Kagan, M., a.g.e., s. 357.
14) Çalışlar, A., **Varlık,** Sayı 917, s. 10.
15) Engels ,F., **Margaret Harkness'e mektup,** Nisan 1888.
16) Eagleton, T., **Edebiyat Eleştirisi Üzerine,** Eleştiri Yay., İstanbul, s. 67.

AYDINLANSIN İSTEMEK

YÜCEL FİLİZLER

Sartre, ünlü *Edebiyat Nedir*'inde şöyle bir sav ortaya atıyor: «...aşırı derecede kapalı ya da aşırı derecede dinsel bir toplumda başarısızlık Devlet ya da Din tarafından gözlerden saklanır; bizim demokrasiler gibi daha özgür ve lâik toplumlarda ise, başarısızlığı dengelemek şiire düşer.»[1]

Burjuvazi totaliter rejimi ve dinsel baskıyı gereğinde kullanmak üzere hep yedeğine alıyor. Açığını kapatmak içinse egemen ideolojinin varyantlarına oynuyor. Başka yolu yok. Her türlü iktidarı elinde tutmak zorunda... Yazınsal iktidar bunların başlarında geliyor. Evcilleştirilmemiş çok az yapıt kitleye gidebiliyor. Bunun için fizik bir sansürün ötesinde, sınıfsal ideoloji ve kültürlerin arasında özellikle «demokrasi» dönemlerinde hızlanan alışkanlık öne çıkıyor. Başarısızlık ve hemen ardından gelen göz kamaştırıcı «demokrasi istiyoruz!» söylemleri içerisinde iyice bulanan kafalar, ayrım çizgilerini çekmekte zorlanıyor ve sosyalizm adına en ilkel bir hümanizm edebiyatına yönelebiliyor. Eleştirel tarih anlayışı, resmi tarih içinde eritildiğinde edebiyatçı farkında olmadan ikincisine oynuyor. Türkiye özelinde Kemalist çizgi bunun en canlı örneği. «Millî birlik ve bütünlük içerisinde» çağdaş uygarlık «düzeyine» varmak doğrudan «halk» kavramına dayanıyor ve «kemer sıkmayı» yani dervişçe katlanmayı getiriyor. «Halk acılar içre kıvranırken» aydın fildişi kulesinde oturmayı kendine yediremiyor ve halka bilinç taşıma teranesiyle populizm tezgâhına yatıyor. Artık «halk gibi» yenilip içilecek, olaylar onun gözünden yorumlanacak, onun ağzından isyan edecektir. Köylü ağzıyla romanlar, şiirler yazmak, «köylü bu yurdun efendisidir» anlayışıyla yer sofraları kurmak, bir yere kadar anlaşılacakken, şu «dervişçe acı çekmek» olgusu, hepsinin ötesinde, populizmin *olmazsa olmaz* önkoşulu oluyor.

Zengin tarihi dinamikler hasır altı edilip, aydınların «bir çul bir hırka» edebiyatının ilkelliğine ve mazoşizmden başka birşey olmayan dervişliğe düşmeleriyle çember kendi üzerine kapanıyor. Artık kuram yoktur, yöntem yoktur ve olamaz da... Çünkü, dinamiklerinden soyutlanmış «millî bütünlük» içerisindeki halk, zaten hantallaştırılmıştır kafalarda. Böyle bir mutlaklık içerisinde her türlü kristalizasyonun görülmemesi veya görmezden gelinmesi doğaldır. «Sol» aydın ya da edebiyatçı her türlü zenginliğini bu hayalete feda etmeyi bir erdem sayacak ve işçi tulumlarının üstüne birer çoban abası giydirmeyi de ihmal etmeyecektir.

Evet! Baskı dönemlerinde daha bir heybetle gündeme gelen arabesk edebiyat baskıya karşı üretilen savunma mekanizmalarından yalnızca biridir ve (haşa!) en kötüsü değildir. Ama en kolayıdır ve ilericilik adına yapıldığında en zararlısıdır.

Verili bir durumun dışına çıkmak olanağı bulamayan edebiyatımızda «geleneksel» olarak izlenen iki yol vardır. *Bir*: Fırtına geçinceye kadar «zulaya çekilip» bulutların dağılmasını beklemek (yani malûm dervişlik edebiyatı), ki «mücadele başladığında...» gibi cümlelerde karşılığını bulur, ve *iki*: Verili durumu sahiplenip kendi içinde dönüştürmeye çalışmak; hâl'in, sürecin yalnızca bir parçası olduğunu, mücadelenin her yerde her zaman kendi koşullarını yaratabileceğini öngörür.

Elimde bu iki davranış biçimini açıkça yansıtabilen iki dize var; «Acıya kurşun işlemez» ve «Hüznün isyan olur.»[2]

Önce *Benjamin*'den bir alıntı: *«Burjuva üretim yayın aygıtı, kendisinin ve ona sahip olan sınıfın süregelen varlığı konusunda ciddi bir sorgulamaya girişmeksizin şaşılacak miktarda devrimci temayı özümsemekte ve hatta yayabilmektedir.»*[3]

«Acıya kurşun işlemez» anlayışı, *Brecht*'in, bir yapıtın biçimsel olarak devrimci olduğu halde, içeriğinde tutucu ve hatta gerici olabilir, saptamasının güzel bir örneklemesi.. İlk bakışta sloganvari bir söylev de içeriğinden, devrimci pervasızlık baskın gibi görünüyor. Düz okuyucu «insancıl duyarlıklar fizik şiddeti yenecektir» gibi okuyabilir. Ama ne yazık ki dizenin anlamlandırılması tam da burada başlıyor.

Ama bu algılama biçiminin hümanist söylevden kaynaklandığını doğrudan egemen ideolojiye eklemlendiğini söyleyebiliyorum. Eyvallah; «insanlık onuru işkenceyi yenecektir» bir slogandır ve sırf bu niteliğiyle dinamik, ama anlık, bir işlevi vardır. Yalnızca duygulara hitap ettiğinden hedeflediği coşkuyu sağladığında işlevini tamamlamış sayılır. Oysa buna benzer bir cümle «edebi» olarak yazıldığında işler çatallaşıyor. Çatallaşıyor, çünkü, duygusal kıvılcımlanma bir imgenin anlamlandırılma sürecinin yalnızca ilk aşamasıdır.

Arkası gelmiyorsa, ya da ters taraftan geliyorsa, kötü. O zaman okuyucunun kafasında şöyle bir imaj oluşması hiç de olanaksız değildir: «İnsanlık onuru» denen şey birden sahneye atlayacak, tüm «kötü adamları» tepeleyecek, işkenceye son verecektir. Tabii, bize de kollarımızı kavuşturup beklemekten başka yapacak iş kalmıyor.

İkinci katmanda şunlar var: «Öyle çok acı çektik ki daha fazlası mümkün değil». Aynı söylev. Acının mutlaklaştırılması eyleme dönüşmesini engelliyor. Yaşandı. Kişinin en sevdiği arkadaşının ardından kardeşi de vuruluyor. Oysa dizemize göre, ilk olaydan sonra ikincisinden hiç etkilenmemek gerekiyor. «Bana ne, bana ne, acıya kurşun işlemez işte!» Edilgenlik çağrılanıyor ve böylece ilk katmandaki hümanist söylevin bile gerisine düşülüyor.

Evet. Acı, susku, hüzün sahipleniliyor. Homojenleştirme, rasyonalizasyon, standartlaştırma mekanizmaları içerisinde eriyen birey, elindeki verili kavramlardan, kısaca reel-bilinç içerisinden kendi söylevini üretmeye çalışıyor. Yani oyunu kuralları içerisinde oynuyor; egemen sınıfın kuralları ve silahlarıyla... Mümkün değil. Her söylev ancak sınıfsal - ideolojik konumu içerisinde bir anlam taşır ve kendini gerçekleştirebilir. Hüznün isyan olması mümkün değil. Uyuşturucu olabiliyor.

«Yeter ki kararmasın» yetmiyor, aydınlansın istiyoruz...



Bu biçimsel dönüşümlerin köklerini yakalayabilmek için bir süre 8 - 13 yüzyıllar dolayında dolaşmayı gerekli görüyorum. Ve tabii, tasavvuf felsefesi...

8. yüzyılda ortaya çıkan tasavvuf, dinsel baskıyla somutlanabilen feodal sultaya karşı gelişen bir sistematiktir. O çağın Anadolu insanının kendisine uygulanan baskı ve sömürünün asıl kaynağı olan mülkiyet ilişkilerini çözümlemesi hemen hemen olanaksızdır. Çıkışından kısa bir süre sonra bir yönetim ve yaşama biçimine dönüşerek dogmatikleşen İslâm düsturunun tartışılması bile olanaksızken, gölgelerin eşyalar, estetiğin mülkiyet yerine geçirilmesi doğaldır. Baskı ortamı çemberin dışına çıkmaya el vermiyorsa, yapılacak şey, çemberin içinde kalmayı kabullenerek bazı kirişleri yeniden çizmeyi denemektir; Bir çemberin içine istediğiniz kadar kirişler çizin çemberin yarı çapını değiştiremezsiniz. Alanı da aynı kalır: πr^2. Ama çemberin içinde sizin bir kirişiniz vardır ve siz yarı çapını değil, görüntüsünü değiştirdiğiniz çemberi bütünüyle sahiplenebilirsiniz.

Evet. Karşısında muhatap olarak tanrıyı bulabilen Tasavvuf'un yaptığı aşağı yukarı budur. Baskı mekanizmasının egemen sınıfla bağları kurulamadığından tanrıyla uğraşılacaktır. Tabii, bunun da sınırları vardır, inkâr ölüm olabilmekte, onay zulmün devamı olmaktadır. Dolayısıyla tanrı kavramı sınırların dışına taşmadan kendi içinde dönüştürlecek egemen söylevle doğrudan bir çatışmadan kaçınılacaktır. Bu da oyunu kurallarına göre oynamaktan başka bir şey değildir. Tasavvuf'un da kalıplaşmış bir yaşama biçimine dönüşmesi ve «kitaba, sünnete uymak» ile dervişçe bir nezaket ile fani, kötü, yalan dünyadan el etek çekmek arasında bir yelpazeyle sınırlı kalması, onaşmamanın ise Batınîlik vb. hareketler gibi ondan ayrılmayı gerektirmesi bunun göstergesidir.

Tasavvuf kişisi tanrıyı, yani baskı mekanizmasını sahiplenir. Madem ki her şeyi yaratan ve yapılandıran odur, öyleyse ancak onun katına yükselmekle, yani tanrıyı sahiplenmekle, tanrılaşmakla kurtulunabilir. Başka deyişle fizik gücün ve şokların verdiği acı, ancak bunlar yaşamın bütününe yayıldığında hafifletilebilir veya görmezden gelinebilir. Atmosfer basıncına eşdeğer bir kitle insanın kafasına düştüğünde kafatasını tuzbuz eder. Ama atmosfer basıncının gövdedeki homojen dağılımı sağlığa zararlı değildir. Bu homojenlik ise basıncın varlığını farkedebilmemizi engeller. Dörtlükler Yunus'tan:

Sermaye bir avuç toprak
Onu dahi aldı bu aşk
Ne sermaye var ne dükkân
Pazara niye varayım

Ne varlığa sevinirim
Ne yokluğa yerinirim
Aşkın ile avunurum
Bana seni gerek seni[3]

Tasavvuf kişisi kendini tanrıya ortak koşar. Böyle bir ruhanîliğe artık kurşun kâr etmez. Aranan da budur. Consensus tamamlanmıştır ve artık bilinçsizce düzene karşı çıkan Yunus düzenin ağzından konuşabilmektedir.

Uzattı bu halk işi
Gerek erkek eğer dişi
Müslüman olan kişi
İsyan yoluna girmez

Burada bir parantez açıp belirtmem gerek: Yunus'un dünya görüşü ancak kendi çağının toplumsal düzeni içinde çözümlenebilir. Mevlânâ'ya «karşı devrimci» diyen bir *Rıza Zelyut* komikliğine düşmek istemem.* Ben yalnızca baskıya karşı geliştirilen savunma mekanizmalarının kaba bir çözümlemesini amaçlıyorum.

Yunus bir yanda özdeşleşmeye çalıştığı tanrıya itirazlar da üretir. Tasavvuf'un dönüştürmeye yönelik karakteri bu şiirlerde açıkça görülür. Ama tabii, zaten başka türlü olamayacağı gibi, tanrının verili durumunu kabullenerek ve yalnız onu muhatap alarak:

Levh üzere kimdir yazan
Azdıran kimdir kimdir azan
Bu işleri kimdir düzen
Bu suale cevap nedir

Bu tür şiirler tabiatıyla daha usul sesli ve kırık oluyor. Yunus *enel hak* düzeyinden konuşmaktadır. İtirazı reel-hayata değil doğrudan muhatabınadır.

Senin aşkın deniz ben bir balıcık
Balık sudan çıksa hemen ölüdür

Evet. Balık sudan çıkamıyor. Çıkması da beklenemez. Bir karşı söylev ancak çember dışından geliştirilebilir. Çemberin dışı farklı bir toplumsal örgütlenme oluyor.

Ama bu kadarcık bir farklılaşma bile kefaretini ödemeden gerçekleştirilemez.

Dostu kande bulasın
Sende durmak ile sen
Ol imaret eylemez
Sen viran olmayınca

Ya da:

Aldım himmeti
Geçtim zulmeti
Buldum devleti
Pir eşiğinde

Bir parantez daha: Türk şiirinde arabeskin öncüsü ne Cihan Oğuz'un söylediği gibi Hasan Hüseyin'dir, ne de kimilerinin söylediğiyle Orhan Veli'dir. Arabesk doğrudan Yunus'tan geliyor. Bu çağda hâlâ tasavvuf, halk sevgisi gibi teranelerle vakit öldürenlere duyurulur.

Ger ben senin için
Yetmiş gez öldüreler
Bin gez dahi ölmeye
Razı olayım Mevlâ

Ama arabesk deyince akıllara Orhan'la Ferdi'den başka bir şey gelmiyor. Yunus'un kendi çağında anlamlı olabilecek bu dizelerinin günümüz uyarlamalarına ne buyurulur? Yine Yunus'tan:

Bir bağ ki viran ola
İçi dikenle dola
Ayıtlamak neylesin
Od ile yanmayınca

Dervişçe katlanmak konusunda Aziz Nesin'den bir örnek alıyorum. Ayrıca Timur Selçuk tarafından bestelendiği için önem kazanıyor:

Yunus gibi olurum
Kendim gibi ölürüm
Gömütümü bulurum
Gün batımı indi mi
(...)
Açar kendi çukurum
Oracıkta uyurum
Kendi kendim ölürüm
Ölüm beni yendi mi

Parantezi kapatmak için: Yunus'tan aldığım son dörtlük bana Nazım'ın «sen yanmasan, ben yanmasam, biz yanmasak/nasıl çıkar karanlıklar aydınlığa» dizelerini anımsattı. Ama bir takım olası kalp sektelerini önlemek için hemen yazmalıyım; Nazım'ın yanması ne çağdaş Yunus'lar gibi «miskince»dir, ne de devrimci duyarlılığı aşırı duyarlıkla özdeşleştirenler gibi marazidir. Nazım bu sürecin hiç de hafife alınmayacak bir mücadeleyi öngördüğünü net bir şekilde ortaya koyar. Bunu yaparken acıyla özdeşleşmek aklının köşesinden geçmez. Suya ulaşmak için ateşin içinden geçmek gerekiyorsa, insan kollarıyla başını koruyarak ve hızlı koşarak bunu becerebilir. Şairin görevi hint fakirliği değildir. Yok, eğer ateşin içinde oturup feryat figan etmek toplumcu gerçekçilik sayılıyorsa buna sözümüz yok. Ama hemen anımsatalım: Bu kısa sürede alışkanlık haline gelebilir herkesler ortada ateş mateş yokken de gaz döküp kendini yakabilir. Şair de hint fakirliği zanaatındaki yetenekleri ölçüsünde başarılı olur. Ya da suyu unutup yalnızca ateşin göstergeleriyle muhatap olur ve kendi kendini, bu arada okuyucusunu, tüketir.

Dervişçe katlanmak konusunda Mevlânâ da Yunus'tan hiç geri kalmaz. Şu alıntıladığım şiiri A. Kadir türkçeleştirmiş, Ruhi Su bestelemiş:

Düşman saçma sapan laflar eder / duyar can kulağım / Hakkımda kötü şeyler düşünür / görür can gözüm / üzerime köpeğini salar / ısırır köpek ayağımı / çok acılar çekerim çok acılar / Köpek değilim ısıramam onu / ısırırım dudağımı.

Bu dizeler bana bir pankreas maçını anımsatıyor. Oniki yaşında falan olmalıyım. Bir filmin içerisindeki pankreas maçını izliyoruz. Güreşçilerden şişman olanı sıskayı altına almış, bir taraftan ayağını büküyor. Alttaki bir süre çırpınıp, cendereden çıkamayacağına kanaat getirince önce kendi saçlarını çekiyor, sonra saçlarını yolup yolup ringten aşağı atıyor. Bununla yetinmiyor; tutup parmaklarından birini 180 derece geriye büküyor. Hiç bir şey anlamıyorum o zaman, bu adam çektiği eziyet yetmezmiş gibi neden bir de kendine bu kadar acı veriyor?

Acı sahiplenilmiş, tüm yaşama yayılmış mutlaklaştırılmıştır. Doğal bir savunma mekanizmasıdır bu, rahatsızlık veren durumla özdeşleşilir ondan kaçabilmek için. Psikanaliz okulundaki Oidipius kompleksi gibi Despot babasından nefret eden çocuk bu duyarlılığını aktörenin zorlamasıyla sevgiyle - bağlılık'a dönüştürür.

Parantez: On yıl boyunca her öğle yemeğini Eyfel kulesindeki lokantada yiyen adama garson sormuş: «Bu kadar çok mu seviyorsunuz bu kuleyi?» Adam yanıtlamış: «Ne sevmesi kardeşim, nefret ederim, nefret! Ama ne yapayım ki bu mendebur kulenin Paris'in herhangi bir yerinden görünmediği tek yer burası!»

Reel - hayatta acıdan kaçınabilmenin tek yolu olabiliyor: Acıyla özdeşleşmek.



«Hüznün isyan olur»a dönmek istiyorum. Bu kez, rahatsızlığın sahiplenilmesine karşın ona dışarıdan ideolojik bir anlam yüklenerek dönüştürülmesine tanık oluyoruz. Dörtlük Pir Sultan'dan:

Yetmişüç er idik girdik bu yola
Yalbırdak kılıçlar hep aldık ele

BİR BOŞANMA İLANI

(III) SON KAVGA

sen nice yağmur gördün
— yağmurun tütenini görmedin
— damlalar nasıl şakırdar işitmedin

sen nice gökgürültüsünde
— göktürküsünü hiç tatmadın
— toprak nasıl doğurur duymadın

sen nasıl da hâlâ
— oralarda durursun, durduğun yerde kurursun
— dönüşün koşulu yoktur, yoğolursun

sen iyisi mi bedenden ayrıl
— düştün tuzağa
— uzlaştın, uzağa

ve biz ki denizi yarattık, yeri yer göğü gök yaptık
— sırf yaşıyoruz diye, çağlar, çağlar yarattık
— şimdi ne diye sende olacak ki umut
— artık hiçbir çığlık sana bağlanmayacak

(IV) NE HALİN VARSA GÖR

güneş doğuyor
güneş doğdukça balonun sönüyor

güneş yükseliyor
güneş yükseldikçe kusacağın köşeler azalıyor

güneş altında
güneş altında git mezarına gir, geceyi bekle

güneş batıyor
güneş battıkça kararlılığın kaşlarına yakışıyor

güneş battı
güneş battı spermlerin halıda koktu

güneş battı
güneş battı son yavrunu da bu gece yedin
bir salya nöbeti ardından yok oldu çocuk iliği iliğine

güneş doğuyor
güneş doğuyor git mezarına gir, öl

(V) SONRASI

toprağımıza serpilecek anılara, bir de meyhanelere
[kalacağız öyle mi?
bunca yaşadık «Allah'ın hakkı üçtür» mü diyeceğiz
[yani?
bunca yaşadık diyeceğimiz bu mu?
ve susacak mıyız, yumruğumuzu açacak mıyız?
çökeceğiz, yüzümüzü öne mi eğeceğiz?
yoksa sırıtacak mıyız, el açacak mıyız?
susacak mıyız, ağzımıza tütün basacak mıyız?
civcivi boğacak, kıracak mıyız fidanı?
kurşunla ölmedik, boğazımızda bu düğüm mü
[öldürecek bizi?

ENİS AKIN

İman Kur'an nasib olsa bir kula
Kudretten okunur onun Yasin'i[5]

Durum farklılaştı. Düzene karşı bir örgütlenmenin içinden konuşuyor Pir Sultan. İsyanını dayandırabileceği bir toplumsal kesim ya da azınlık var. Dolayısıyla çemberin hem içinde hem dışında olabiliyor. Yine dinin sahiplenilmesi durumu; ancak bu öznenin dışında da gelişen somut bir toplumsal harekette çakıştığından, onun içinde erimeyi getirmiyor. Aksine, tanrının yeniden örgütlenmiş biçimiyle sahiplenilmesi, hareketin ideolojik yapılanmasından başka bir şey değil. Özne, tanrıyla bütünleşmiyor, onu hareketinin gelişmesinde bir güç ögesi olarak kullanıyor. Artık, verili ideolojinin kendi içinde dönüştürülmesiyle yetinilmiyor, ona çember dışından bir anlam yükleniliyor.

Gelin canlar bir olalım
Münkire kılıç çalalım
Hüseyn'in kanını alalım
Tevekkeltü tealallah

Ya da:

Muhammed Mehdi'nin hak
[sancağını
Çekelim bakalım nicolsa olsun
Teber çekip münkirlerin kanını
Dökelim bakalım nicolsa olsun

Şu çok açık; dini söylev, sevgi, barış, kardeşlik'in dışına taşınmış tam tersi bir söylevle yeniden örgütlenmiştir. Şimdi tanrıya tevekkül dervişçe katlanmayı değil, doğrudan dişe-diş, göze-göz mücadeleyi imlemektedir. Bu ise dinin egemen tabakadan kopartılmasıyla mümkün olabilmiştir. Ama yine de demirbaş kitabı ve peygamberleriyle bir din vardır. Din egemen söylevdir. Dolayısıyla mücadele aradan geçmek zorundadır. Bu kez dini sahiplenmek için içinde erimek gerekiyorsa da, hareketin ayrım çizgisi olan Ali, Peygambere ortak koşulmaktadır. Son çözümlemede Alevilik de, olması gerektiği gibi, hareketinin merkezine bir üst yapı kurumu oturtuyor, üretim ilişkileri değil; Pir Sultan çemberin dışına teğetler çizmekle yetiniyor.

Hüzünde ancak bu kadar isyan olabiliyor! Sınıfsal bir karakteri olmadığından havanda su dövmekten öteye gidemiyor. En geniş anlamıyla bir savunma mekanizması, her insanda görülebilecek fizyolojik, psikolojik bir durum kendisine dışardan yüklenecek bir karşı ideolojik yapılanmayı nasıl kaldırabilir? Hele ki egemen ideolojinin bir dayatmasıyla, bir homojenleştirme dayatma mekanizmasıyla.

Yazıyorum: Sosyalist şiirin, kendi mücadele yöntemlerini gerçekleştirmesi gereklidir. Bu, şiirin tekniğinden başlar. Burjuvazi kendi silahlarıyla vurulamaz. Bu her maçı deplasmanda oynamak demektir. Her mücadele biçimi kendi dilini geliştirmek zorundadır. Şiir sosyalizmi kendi diline içselleştirebildiği ölçüde çemberin dışında konuşulabilir. Yoksa reel-bilince dışarıdan ideoloji yüklemek su üstüne yazı yazmaktan ibarettir.

Nitekim, *Brecht*'ten el alan *Benjamin* şöyle yazıyor: *«Üretim aygıtını mümkün olabildiği ölçüde değiştirmeden donatmak, donatım için kullanılan nesnelerin doğası devrimci gözükse bile oldukça tartışılır bir yöntemdir.»*[6]

80 sonrası şiirindeki susku, hüzün, yalnızlık, acı söylevleri 80 öncesindeki politikleşmenin içselleştirilemediğinin göstergesidir. Şiir ve politika eklektik bir bütünlükte kalmıştır. Şiire dışardan yüklenen siyasanın can damarı kesilince takke düşmüş, kel görünmüştür. Dışa vuru içe vuruma dönüşmüş, şiir hamisini kaybedince, kendine özgü bir dili üretemediği görülmüştür.

Yaşam dinamikleriyle değil, onun en kaba estetiğine eklemlenen şiir, bu kez gölgeleri sahiplenmeye gitmiştir. Acıyla, yenilgiyle, suskuyla, dönüştürülmeye bile çalışılmadan özdeşleşme uğraşı bunun göstergesidir. İşte «sefaletin estetiğinden» bir kaç örnek;

Biz öyle güzel yeniliriz ki
[yenilirsek
Yenen bile perişan olur
[yenilgimizden
(S. Özdemir /
Hüzündür İlk Kelimesi)

Benimse yüreğim yaktı kendini
Girdiğim yollar hep kanlı çıktı
(H. Haydar/Acı Türkücü)

Ve şiir
O ince hilaldir lacivert
[yalnızlıklarda
Sarınıp süzgün ışığına
Katlanmanın türküsünü
[söylediğin
(K. Erbaş/Yolculuk)

Gündüzü yok ömrümüzün al
[götür beni
kendi korkunç yalnızlığına sür
ver saplayayım ya da o hançeri
o hançeri, göğsümden içeri
(T. Keskin/Kırılan Kar Sesi)

Bakın işte ağrıyor, bakın işte
[yorgunluk
Kadınlar bunu sağaltıyor sanki
[elleriyle
Şehirden yakınıp duruyoruz ya,
[bakmayın
Hayat yorgunlarıyız çok ağır
[gözlerimizle.
(E. Çankaya /
Asıl Adı Gökyüzü)

Karamsar olunamaz. Şiirin yeniden örgütlenmesi, kendi dilini geliştirmesi çabalarının sürdüğüne, bunun kısa zamanda meyvalarını vereceğine inanıyorum.

Son olarak: Alçakgönüllülük bizim işimiz değil. Bu kimilerince bir erdem olabilir. Kabul. Ne var ki Engels'in dediği gibi uşaklara özgü bir erdem.

NOTLAR:

1) Edebiyat Nedir, J. P. Sartre, Payel Yay., 1982, s. 27.
2) Acıya Kurşun İşlemez, **Adnan Yücel, Ayko,** 1985; Acıya Kurşun Geçmez, **Hüseyin Avni Dede,** Seyrek Yay., 1986, 6. Basım; Hüznün İsyan Olur, **Ahmet Telli,** Dost, 1983, 4. Basım.

Bu dizeler aynı zamanda kitap adları olduklarından onları bağımsız bir biçimde inceleme hakkına sahip olabileceğimi umuyorum. Şairleri ve kitapları eleştirmek gibi bir kaygım yok. İlk dizenin küçük bir farklılıkla iki ayrı kitaba geçmesi önemli. Ben yalnızca bir söylev biçimini çözümlemeye çalışacağım. Zaten A. Yücel, aynı adlı şiirinin son dört dizesiyle beni sevindiriyor: «Ordular kurduk türkü renklerinden/Bütün ağıtları bir hücumda yendik/Acıya kurşun işlemez artık/Biz yaşamayı zulümsüz sevdik.»

3) Brecht'i Anlamak / **W Benjamin,** Metis Yay., 1984, s. 118.
4) Abdullah Rıza Ergüven ve Sabahattin Eyüboğlu, Yaba 82; Cem.
5) Pir Sultan'ın dörtlükleri; Varlık yayınlarının Türk Klâsikleri dizisi, **Abdülbaki Gölpınarlı, Ocak** 1953, ..
6) W. Benjamin, a.g.e.
(*) Halk Şiirinde Gerçekçilik, **Rıza Zelyut,** Ayko.

«KAYNAK» HALK EDEBİYATI MI?

GÜRSEL KORAT

I

Halkçılıkla hesaplaşmak 80'lerin Türkiye'sinde, hâlâ kaçınılmaz görünüyor.

Halkçılıkla hesaplaşacağız.

Uzun yıllar gündemimizi işgal eden bu kavramı sorgulamak zorunda olduğumuzu düşünüyorum. Çünkü halk, bu amorf varlık, 1970'lerin sonuna kadar köylü devrimi teorilerinin, *halkı kurtaran* stratejilerin, ulusal kurtuluş savaşı nidalarının öznesi olarak baş köşeye kurulmuştu.

Oysa *halk* işçi sınıfının motor olduğu bir ekonomide şekilsizliktir, amorftur. Halk böyle bir ekonomik sistemde yeniyi değil geçmişi temsil eder. Ne ki 1980'e kadar *yeniyi temsil eden* sosyalizmle, ulusçu ve halkçı kemalizm Türkiye'de halk deyince akan suları durdurmuşlar, türkü çığırmışlar, kasket takmışlar, aynı dilden konuşmuşlardır.

Halk ve yığınlar şüphesiz önemlidir. Bu önem salt politik kategoriye değil, edebi pratiğe, edebiyat politikasına da aittir.

Yoksa halkın kulağı çok sesliliği anlamıyor diye ona kopuz mu çalacağız? Onun estetik beğenisi düşük diye ortaoyunu mu oynayacağız? Halk serbest şiirden anlamıyor diye koşma mı dizeceğiz?

Bu pedagojik bir yaklaşımdır. Estetik eğer şubelere ayrılabilseydi sanatın icracı pedagogları, birinci sınıfa yeni gelen *miniklere* maniler söyler, ikinci sınıfta Karacaoğlan okutur, üçüncü sınıfta da saz kursu verirlerdi.

Lenin'in *Ne Yapmalı* kitabında örgütçülere verdiği dersten alınacak bir pay var; halkın düzeyine inmek değil, halkındüzeyini yükseltmek sorunuyla karşı karşıyayız. Pedagoji pedagogların işidir, sanatı pedagojiden kurtarmalıyız.

O halde Türk toplumcu şiirinin kökeni halk edebiyatı olabilir mi? Yoksa kaynak başka bir şey midir?

Yunus Emre'den başlıyoruz.

II

«Tasavvuf ehli» demek olan sufilik, hem Arap kültüründe «ashâb-ı suffa» (yoksul sahabeler) olarak, hem de yunancada *olgunluk, ermişlik* anlamında «sofos» olarak vardır.[1] Yunus bir sufiydi. O, Fars kültüründen, Arap, Latin kültüründen, Türk kültüründen oluşmuş, ama müslüman misyonerliği sayılabilecek bir görev de yüklenmiş olan gezginci dervişti. Yunus, müslümanlığı yaymak için değil, «müridi olduğu Taptuk Emre'nin ve Baraklılar tarikatının yayılması için dolaştı. Tarikatının bir ucu Mevlânâ'ya ulaşıyordu.»[2]

Yunus Türkçe söylüyordu. Ne Mevlânâ'nın Farsça yazarken halk düşmanı oluşundan, ne de Yunus'un Türkçe söylerken halkçı oluşundandı bu; anlaşılma zorunluluğundandı. Çünkü tapınma şiirlerinden birinde o,

İsrafil sûrun urunca, cümle
[mahlûk uyanınca
Soru hesap sorulunca, Arap
[dili lisan gerek

demektedir.

Onun hümanizmi dinsel bir insanseverliktir. Bu anlamda, kardeşlik, iyilik, güzellik üstüne tarikatının inançlarının üzerinde bir şey söylememiştir.

Anadolu'nun durumu o yıllarda pek karanlık. Moğol istilası, Anadolu Selçukluları'nın parçalanışı, iltizamın belini büktüğü halkın Baba İshak ayaklanmasında olduğu gibi başkal-

dırışı, kıtlık sözkonusu. Soygun, talan günlük olaylar. Dervişliğin 'bir lokma bir hırka' felsefesini anlamak hiç de zor değil bu yüzden. Yunus'un mistik çilesi başka neden güç alabilir?

Tasavvuf, yoksulluğun yokluğuna karşı, insana boyun eğmeyi ve tanrıyla bütünleşmeyi koşulluyor. Gerçi Babailer ve Tahtacılar gibi kuraldışı sufiler de var ama sönüyorlar. Tasavvuf'un, toplumsal bunalımın neden olduğu ve çağ düşüncesinin büyük bir umutla sarıldığı yazgıcılık boyutu, benlik ve bencillikten soyutlanışa da dayanıyor.

Bu felsefi yapılanış, daha sonra Osmanlı'nın insan tipine yansıyacaktır; azla yetinen teba, dinle avunan çelebi. Zaten askeri despot bir imparatorluk olan, kulluk sistemine ve talana dayanan Osmanlı'nın insan tipi böyle olmak zorundaydı.

III

Pir Sultan bektaşidir ve bir kavga adamıdır. Yunus ve Mevlânâ gibi gönül adamlarından esinlenen bektaşiliğin alevî - türkmenlerde bahadırlık durumuna gelmesinin nedenleri var. Memet Fuat, bektaşiliğin Anadolu'daki iç kavgalar yüzünden kendinden olmayana hoşgörüsüzlük üzerinde yükseldiğini yazarak, Osmanlı'dan hoşnutsuz durumdaki halkın o dönemde onikinci imam sanılan Şah İsmail'i desteklediğini ve Osmanlı zulmünün bu yüzden daha da büyüdüğünü belirtiyor.[3] Yani sınıfsal çelişki, aleviliğin bir zümre olarak kendini kollamasına dönüşüyor ve ekonomik kurtuluş umudu Osmanlı gibi talancı ama genç; mezhebi Anadoludakilere uyan Safevilere bağlanıyor.

Sömürüden kurtulmayı, yaşanan tarihsel dönem açısından bakınca «haklı» olarak başka bir sömürücü iktidara bağlamaktan gayrı umudu olmayan bir halkın talihsiz bir çırpınışı, talihsiz bir sınıf savaşıdır bu.

Andre Gidé bir yazısında[4] «sanat baskıdan doğar» demektedir. Bu tek yanlı görüş, dolayısıyla gerçeğin tek bir yanını açıklamaktadır ama gerçeğin olanaklı bir yanı olarak da doğrudur.

Pir Sultan'ın gide gide sertleşen dili bunu gösterir. Eğer Osmanlı'nın zulmü olmasaydı, Pir Sultan büyük bir olasılıkla bir gönül adamı olarak, seçkin işi mistik şiirler yazacaktı.

Pir Sultan bir tragedyadır, içimizi burkuyor.

İspanyol ve Portekiz sömürgecilerinin yarattığı İnka ve Maya tragedyaları gibi. Ne ki artık Avusturalya'dan İngiliz göçmenlerini, Kuzey Amerika'dan Avrupa kaçkınlarını, «Rum» İstanbul'dan Türkleri kovmanın zamanı geçti. Böylesi komedi olur. Buralar artık yeni sentezlerdir ve acı geçmişler için insanlığın ne hesap verecek ne de gözyaşı dökecek durumu vardır.

«Ferman padişahın dağlar bizimdir» diye iskâna başkaldıran Dadaloğlu'nun yenilgisi bizde buruk bir hüzünden başka ne yaratır? Göçebe aşireti düzeyindeki avşarların yerleşik Osmanlı karşısında geri bir tarihsel kesite denk düştüğünü görmezden gelemeyiz.

Ama «ferman padişahın dağlar bizimdir» sözü söyleyeni de aşarak günümüze kadar gelir ve başkaldırının biçim değiştirmiş gazabı olur. «Güvendiğin padişahın, o da bir gün devrilir» diyen Pir Sultan, padişahlık sisteminin devrileceğini değil, Şah İsmail'in Yavuz'u devireceğini iman eder ama, söz tarihi aşar, biçim değiştirmiş gerçek olur.

Pir Sultan ve diğerlerinin yenilgisi kaçınılmazdı, ama diyalektik yöntemin çelişkiyi yanyana getiren üstün mantığı, bu yenilginin yanında yenilmez bir evrensel giz olduğunu görmemizi kolaylaştırmaktadır. Bu evrensel giz, tarihsel bakımdan ileri ya da geri olanın üzerinde tapulu olmayan ve insanın karakterinde yatan, sanatın evrensel olarak biçimlenmiş özüdür.

IV

Bâki bir müderris. Kanuni'ye, II. Selim'e, III. Murat'a yaranmış, kadı, kazasker olmuş, şeyhülislâm olmaya çalışırken de ölmüş.[5]

Osmanlı'nın pratik ve katı devlet düzeni her insanı bir araç olarak kullandığından, çırpınmak, didinmek kulların işi. Yararlı isen değer kazanırsın. Bu pragmatik kafa Bâki'yi hep ilerilere gitmeye zorlamış. Kul olduğu için de bir türlü özgür olamamış, hep yaranmış ve hep el pençe divan durmuş.

Bâki'nin gazellerinde dünya zevkleri (şarap, eğlence, aşk) büyük yer tutuyor. Bu, tasavvufa özgü mecazi bir aşk değildir, çünkü Bâki sufi değildi. Herkes yaşadığı gibi düşünür. Bâki sultan olarak doğmadıysa da, şiirin şeyhi, hükümdarı olmuştur. Bir kasidesinde «Bu söz ülkesinin padişahı benim» der. İşte sanatsal yaratmasındaki gerilimin ve güdüleyici ögenin Bâki'deki anlamı bu.

Bâki Osmanlı otoritesinin en güçlü olduğu dönemin şairidir. Bu nedenle Osmanlı'nın özgü gücü, bir yaşama düşkünlüğü olarak çarpıcı bir biçimde sergiler.

Yönetici sınıftan Osmanlılar'ın sûfiliğe eğilimi yoktu. Ama boyun eğme, azla yetinme öğretisini sürekli pekiştiren öylesi tarikatlara dokunmuyorlardı. Çünkü Osmanlı ekonomik sistemi azla yetinmesi gereken bir halka dayanıyordu. Öte yandan aynı sistem, batınî tasavvuf tarikatlarıyla, yani dinde reformculukta hâlâ dayatan, özellikle alevî - türkmen tarikatlarla geçinemiyordu. Bu yüzden de bazı sûfi tarikatlarına sınıfsal olarak diş biliyorlardı. Bâki'de bunu yakalamak olanaklıdır.

Nedim ise Osmanlılığın doruğudur. O, Osmanlıların son tatlı düşlerinin ilk tatlı şarkılarını yazdı. Nedim batılılaşma eğiliminin doğduğu sıralarda yaşadı ve değişmelerin bir yansıması olarak da divan şiiri kalıbından çıkmanın ilk büyük adı oldu.

O, dizeleri «cümlenin parçası olarak kullanıyor ve şiirde bütünlüğü yakalama çabası gösteriyordu.»[6] İşte bu, değişimin habercisidir. Nedim bilmeden de olsa geleceği gösteriyor.

Engels şairler geleceği görür, diyor. Nedim geleceği açıklamasa, görmese de her halde geleceği bir miktar yaşamıştır.

V

1920'ye gelindiğinde dünya çok önemli değişiklikler geçirmişti. Bir kez artık batı kapitalizmi kendini aşmış, eski rekabetçi burjuvazi tekelci burjuvaziye dönüşmüş ve artık kapitalizm dünyayı parselleyen tek tek emperyalist ekonomilere dönüşmüştü.

Bu yıllar Sovyetler'de Mayakovski'nin etkinlik yıllarıdır. Mayakovski şiirlerini sözcüklerin ritmine göre serbest dizelerle yazar. O'na göre şiirin ritmi hecede değil, metronom vuruşları gibi hissedilen ritmdedir?

Gücünü özgürlükten ve canlı toplumsal atılımlardan alan Mayakovski'nin şiiri, Nazım'ın bağımsızlık ruhuna uygun bir biçim bulmasına yaramıştır. Ayrıca Nazım'ın dinsel otoriteye dayalı, yıkılan despotizme duyduğu tepki ve geçmişten özgürleşme çabası şiirindeki özgür uyağın bir başka nedenidir diyebiliriz.

Yenilik çoğu zaman karşıt ve ters tavır geliştirmekle başlıyor.

Nazım geleneğe başkaldırıyor, aruzla da halk edebiyatı biçimiyle de yazmıyor.

Halk edebiyatı biçimine yönelmemek halk düşmanlığı olamaz. Bu biçim 1920'lerde de günümüzde de bir sosyalistin estetik çabasının dışında kalır. Bu yadsıma, halk edebiyatını defterden silen bir yadsıma da değildir; *halk edebiyatı bizim yükselen basamaklarımızın yapıtaşlarından sadece biri olabilir,* diyen bir yadsımadır.

Yunus, Bedrettin, Pir Sultan, Bâki, Nedim... çağlar boyu kültürümüzün özümlediği insanlardır. Birileri ne kadar *halk,* diğerleri de ne kadar *monark* olursa olsun, onlar iki zıt gazın birleşmesinden oluşan su gibi toplumsal kültürde kaynaşmışlardır. Bunlardan bir kısmını alıp onlarla özdeşleşemeyiz. Artık halk edebiyatı da, divan edebiyatı da *geridir.* Halk kavramı globaldir, sınıfsal bir kategori değildir; dolayısıyla bizi iflah olmaz bir köycülükten başka yere götüremez.

Bize Yunus'u Yunus olarak anlamak ve sevmekten başka ne kaldı? Derviş mi, çileci keşiş mi, yoksa yazgıcı tasavvuf ehli mi olacağız? Pir Sultan gibi öfkeli bir mistik, Bâki gibi mirasyedi mi yoksa? Onlar bize edebiyat için *olmazsa olmaz* biçimler, ilkeler mi bıraktılar? Onlardan daha iyi yazılamayacak konularda mı yazdılar? Söylenecek bütün sözleri bitirdiler mi? Bu insanlar, o toplumsal sınıflar yaşıyor mu? Halk edebiyatı kavramı nereye, hangi toplumsal aşamaya ait? O aşamaları yoksa hâlâ geçmedik mi?

Sanatın dili de biçimi de yaşanan dönemle biçimlenir diyorsak geri biçimleri yadsımak zorundayız. Ne tarih bir daha aynen yaşanır, ne de aynı kahramanları yaratır. Yoksa hâlâ fosilleşmiş tarihsel kategoriler yaşıyor da ondan ötürü mü onların dilini ve biçimini temel alacağız? Ninelerimiz eğer hâlâ genç kız gibi dursaydı biz çocukluktan çıkar mıydık?

Nazım büyüdüğü için *Şeyh Bedrettin Destanı*'nda Osmanlı dilinin ezgisini serbest şiirle söyleyebildi. O yüzden şair şimdilerde dörtlükler de yazsa son beyitte adını söylemiyor. Yazılı edebiyat diye bir şey var artık!

Ve halktan da önce işçi sınıfı var!

VI

Freud'da Aristo'nun catharsis'ini, «cennet» düşüncesinde Platon'un mimesis'ini, Marx'ta köleci Herakleitos'u bulmak olasıdır. Türk toplumu yalnızca halk hareketlerine ve edebiyatına sahip bir toplum olarak değil, egemen sınıfların kültürü açısından da ifade edilen bir toplum olsa gerektir. Eksik olan, genellikle yanlıştır.

Osmanlı sanatı ister halk ister monark olsun doğu kültürüyle Bizans'ın sentezidir. Osmanlı, Anadolu kültürünün önemli bir basamağıdır. Nedense bazılarında Osmanlı denince onu halktan ayrı, halkı hiç etkilememiş bir yabancı gibi görmek eğilimi var. Herşey bir yana, bir adamın kafasına topuz indirmek bile bir ilişkidir. Kaldı ki halk ozanlarından Seyrânî ve Ruhsati'ye baktığımızda bu son dönem ozanlarının dilinde Osmanlıca'nın yoğun etkisini görürüz. Buna karşılık 17. yüzyıl 'saray sanatında' hece vezninin etkisi belirgindir, kısmen Nedim ve izleyicilerinde, Nabi ve Sabit'te belirgin biçimde bu etkiler görülür.[8] Şarkı formu bu döneme özgüdür.

Anadolu tarihi binbir farklılıkla yoğrulduğundan şiirimizin ancak *tarihsel* temeli Anadolu'nun *tüm* geçmiş birikimine

dayanabilir. Bu çaba, geçmiş sanata yönelik ne biçim ne de öz hayranlığıdır. Bu, insanın bulunduğu noktadan dün - bugün - yarın sentezinde yarına yöneltiği aşkınlık ve yeni insan çabasıdır.

Gülten Akın *Şiiri Düzde Kuşatmak* adlı kitabında, Türk toplumcu edebiyatının kökenini halk edebiyatına bağlıyor. «*Türk* toplumcu edebiyatının, şiirinin kökeni, halk edebiyatımız, şiirimizdir, öteki folklör ürünleridir.»[9] Bu, gerçeğe tek yönlü bir yaklaşımdır. Türk toplumcu şiirine başka gerçekler de etki ederken onları görmezlikten gelip, toplumcu şiirin üstünü «halk edebiyatı kaynaklıdır» diye damgalamaktır.

Gülten Akın, görüşlerini aldığım kitabında toplumcu edebiyatta halk edebiyatından alıp ayıklanacak şeylerin kuruluk, salt kitaba bağlılık yoz biçim, bayağı duygululuk ve yadırgı dil olduğunu, öne çıkarılacak şeylerin ise umut ve geliştirici, gönül yolu açıcı, yaşamla uyuşan, ondan çıkmış bir düşünce bütünselliği, *yalın ama yoz olmayan bir dil ve biçim* olduğunu yazıyor. (İtalikler benim, - g.k.)

Gülten Akın, toplumcu şiirin kökenini halk edebiyatının bir tür 'yüceltilmiş', 'geliştirilmiş' olanına bağlamakla, şiiri bir biçime hapsediyor. Benim eleştirdiğim şey, toplumculukla sadece halk edebiyatı bireşimini *temel* almak, halk edebiyatının sınırlarını çizdiği bir biçime ve dile *zorlanmaktır.*

Bence *halk edebiyatı sınırı,* söyleyeceklerimizin de sınırını çizer. Öz biçime sığdırılamadığına ve biçimle birlikte biçimlendiğine göre, halk edebiyatındaki hazır dil ve biçime toplumcu özü sonradan yamamak anlamına gelir bu. Oysa çoğu zaman yazılanlar halk edebiyatının dil ve biçimine benzemeyebilir. O halde önemli olan *ne dediğimizdir,* yoksa «Türk halk edebiyatı mı», «Alman» yahut «İngiliz folklörü biçimi mi» değil.

Halk edebiyatını *herşey* olarak ele almak populizme varır. O zaman da herşeyin çözümünü halkta bulanların, herşeyin özü klasiktedir diye bakanlardan farkı kalmaz. Halk dalkavukluğu nasıl bir populizm - narodizm ise, halkı dışlayan seçkincilik de aynısıdır.

Parka giymenin, tesbih çekmenin, bıyık bırakmada *özel bir biçimi* kendine yakıştırmanın biçimselliğinde ya da halk dendi mi hemen dalkavukluğuna koşmanın telaşında olmak ilkellik olabilir.

Populist aşağılık kompleksini kendine güvenle değiştirmek, yenilikçi olmak savındayken tutucu bir köylülük edebiyatı yapmamak; halk oyunlarını, sarıkız türkülerini burjuva nostaljisine bırakmak gerekir. Geçmiş birikimi yeni bir senteze ulaştırabilmek için fosiller kullanmayacağız. Türküleri, tarihi, folklörü bir toplum senfonisine çevirmeye kendi beynimiz yeter. Davul zurna populizme, seçkincilik gericiliğe, şizofren yazıcılık şaşkın küçük burjuvaziye armağan olsun.

Artık başımızla düşünmenin zamanıdır.

NOTLAR:

1) Abdülbaki Gölpınarlı, **Yunus Emre**, Altın Kitaplar, 1976, s. 432.
2) A. Gölpınarlı, **Agy**, s. 25.
3) Memet Fuat, **Pir Sultan Abdal**, De Yayınevi, Tarih yok, passim.
4) Andre Gidé, **Sanat Baskıdan Doğar**, Milli Eğitim Dergisi, Mayıs 1974.
5) **Nevzat Yesergil, Bâki**, Varlık Yayınları, 1953, s. 46.
6) **100 Büyük İnsan**, Milliyet Yayınları, 1973, s. 398 (Antoloji)
7) Mayakovski, **Şiir Nasıl Yazılır**, Yaşantı S. K. 1983, s. 398.
8) **Sovyet Türkologlarının Türk Edebiyatı İncelemeleri**, Cem Yayınevi, 1980, s. 10.
9) Gülten Akın'la ilgili alıntılar: **Şiiri Düzde Kuşatmak**, Alan Yayıncılık, 1983, s. 228-229.

BELGE YAYINLARI'NIN YENİ SESLER'İ

YAŞANILAN - YAZILAN...

SÜLEYMAN BULUT

1. *Yazılı toplum...*

Ülkemizde son yıllarda, yaşanılan hayatın yazıya geçirilmesi ya da yazıya dönüştürülmesi konusunda belli bir canlanma oldu. Bizim gibi «yazılısı» yok denecek kadar az olan bir toplum için, kuşkusuz olumlu bir çaba bu.

Yazılanların niteliği, niceliği, doğruluğu yanlışlığı, kimin için, ne için yazıldığı filan elbette tartışma konusu ama; yaşananların «mazi» olmaması, unutulup kaybolmaması, nostaljiye dönüşmemesi, toplumsal bilince, kültüre ve bilgiye kaynaklık etmesi açısından tartışmasız, çok gerekli bir çaba.

Bu konudaki öncülüğün de edebiyatta olduğunu söyleyebiliriz: Çünkü, edebiyatımız yaşanılanlara öteden beri sıcak bakmıştır.

2. *Edebi yazı*

Yaşanan hayatın yazı'ya geçirilmesi ya da dönüştürülmesi açısından edebi yazı'ya baktığımızda, genel olarak edebi yazının iki türüyle karşılaşırız.

Edebi değerden daha çok, anlatılanların önem kazandığı, kendi iç gerçekliğinden çok, dışardaki hayattan beslenen, sürekli dış gerçekliğe göndermede bulunan, ve en önemlisi kurgusal olmayan, birinci türe anı, gezi, günlük, mektup gibi anlatıları koyabiliriz. Biliyorum, bunların da belli bir edebi değeri vardır; niyetim bunu inkâr etmek değil zaten. Ama sözgelimi edebiyatın temel niteliklerinden biri olan kurgusallık yoktur bu tür yazılarda. Kişileri, nesneleri, zaman ve mekânları gerçektir. Onun için, aynı zamanda toplumsal belge niteliği taşırlar.

Öte yandan bir de gerçek edebiyat yazısı vardır. Anlatılanın değil, *belli bir biçimde anlatmanın* ya da yazmanın önem kazandığı, gerçeklik gücünü, sahiciliğini, dolaysız bir biçimde dış hayattan değil, kendi iç gerçekliğinden, iç mekanizma ve tekniğinden alan, dış gerçeklikle ilişkisini, kendi iç gerçekliği dolayımında kuran roman, öykü, şiir... türündeki yazı.

Ve, öteden beri bu iki tür yazının sınırları hep karıştırılmış, anlatmakla/yazmak arasındaki fark bir edebiyat bilinci olarak yaygınlaştırılamamıştır. Onun için, hayatını anlatanın roman, duygularını dökenin şiir yazdığı sanılmıştır.

3. *Roman Gibi ve Roman*

Sabiha Sertel, yaşadıklarını, gördüklerini kaleme alıp yayımlamış, kitabına da Roman Gibi adını vermişti. Kitabın içeriğini temsil edebilecek güzel bir addı Roman Gibi. Mazrufa uygun bir zarftı. Roman değil... Roman Gibi.

Atatürk'ün kalemi Falih Rıfkı Atay da bir kitap yayımlar 1931 yılında: Adı Roman. Türü roman. Dış kapakta bile kitabın bir roman olduğu açıkça belirtiliyor. Ama Falih Rıfkı, kendini ve çevresini anlatmaktan roman yazmaya fırsat bulamaz. «Bizdeki romancılar ilk eserlerini tercümei hal cüzdanına benzetmişlerdir» (Varlık Yayınları, 2. baskı, 1952, s. 12) gibi çok doğru bir saptama yapan Atay, ne yaptığının, pekâlâ bilincinde olmasına rağmen, kitabının roman olduğunu düşünebilmektedir. Nasıl böyle düşünebildiğini de kitabın sonlarına doğru, sayfa 115'de, göğsünü gere gere açıklar: «Ben gerçekten bir dâvâ adamıyım. Sanatı, edebiyatı, makaleyi, gazeteyi, mecmuayı, seyahati, her şeyi davama yardım için ve yardım ettiği kadar alırım; o kadar kıymet veririm.»

Yani Falih Rıfkı, ben roman moman anlamam arkadaş, diyor. Ben davamı anlatırım, bu bir romandır, derim, roman olur, o kadar.

Ne kadar tanıdık bir düşünce değil mi?

Neyse... Yazılı toplum, edebi yazı, roman gibi, roman derken, sözü şimdi Belge Yayınları'nın Yeni Sesler dizisine getirebiliriz.

4. *Yaşamak mı, Yazmak mı? Yanlış Bir İkilem*

Belge Yayınları, Yeni Sesler adı altında bir dizi kitap yayımlamaya başladı. Dizinin kitaplarını, yakın dönemi içerde ve dışarda bizzat yaşamış devrimcilerin yazdığı roman ve şiirler oluşturuyor. Kitaplardan ilk üçünü okudum; ikisi roman, biri şiir. Bunların tartışmasına geçmeden önce, böyle bir dizi yapılmasının gerekçesini anlatan ve yayınevi tarafından kitapların başına konan, kısa açıklama üstünde durmak istiyorum.

Sözkonusu açıklamada, 70'li ve 80'li yıllarda yaşanan toplumsal çatışmaların, bu dönemi ne zihinsel ne de gerçek olarak yaşamayan kimi yazarlar tarafından düzenin bakışıyla, klişe tiplerle ve çarpıtılarak anlatıldığı, ayrıca bu yazarlara büyük övgüler düzüldüğü belirtilerek; bunlara, «geçtiğimiz dönemin deneyimlerini ve gerçeklerini bizzat yaşayanlar tarafından aktaran yapıtlarla» cevap verileceği söylenmekte ve yayımlanan şiir ve romanlar alternatif edebiyat olarak önerilmektedir. Buna göre:

a. Yazıda «yanlış edebiyat» tan örnek verilmemiştir ama kastedilen 12 Mart ve 12 Eylül edebiyatlarıdır sanırım. Genel olarak baktığımızda 12 Mart edebiyatında devrimciler romantik - klişe tiplerle yüceltilmiş, 12 Eylül edebiyatında ise tamamen tersi bir şekilde metafizik - klişe tiplerle eleştirilmeye çalışılmıştır. Maddeci bir yaklaşım, her iki tavrı da en başta edebiyat düzleminde olmak üzere, eleştirmek durumundaydı. Bu yapıldı mı, yapılmadı mı? Bu tartışmanın yeri değil bu yazı. Biz daha çok alternatif olarak önerilen edebiyatın ne olduğunu anlamaya çalışacağız, bu yazıda.

b. Yazıda, dönemi konu edinen yazarların önüne yaşayan / yaşamayan ikilemi konmakta ve alternatif olarak «bizzat» yaşayanlar önerilmektedir. Böylece, yaşayanların, hele «bizzat» yaşayanların yaşamayanlardan daha doğru bilip - düşünecekleri önkabulü ile 1 - 0 öne geçilmeye çalışılmaktadır.

Bizzat yaşamak, bir anlamda fiziki olarak yaşamak, fiziki olarak olayın içinde olmaktır. Pozitivist - ampirist düşüncenin temel dayanaklarından biridir. Oysa yaşanılan hiçbir zaman çıplak olarak, salt olarak kavranamaz, görülemez. Yaşanılan somut, Marx'ın dediği gibi «zihinsel somut» olarak kavranır ve yaşanır. Yaşamayı, «zihinsel somut» çerçevesinde gördüğü-

müz zaman «fiziki» sınırlamasından da kurtulmuş oluruz.

Zaten, yaşamak mı yazmak mı ikilemi, yanlış bir ikilem, yanlış bir sorudur. Tam bir yumurta - tavuk hikâyesi... Önemli olan ikisinden birini seçmek değil, ikisinden birini alternatif gibi göstermek değil, aralarındaki ilişkiyi doğru olarak kurmaktır.

Balzac hiçbir zaman fiziki anlamda baba olmamıştır ama bu onun dünya edebiyatına Goriot Baba gibi yaşayan bir baba armağan etmesine engel olmamıştır. Öte yandan Marx, Paris Komünü'ne fiziki anlamda katılmamıştır ama, bu onun Komün'den en iyi dersleri çıkarmasına engel olmamıştır. Çünkü Marx, Komün'de fiziki olarak bulunmadı ama Komün'ü «zihinsel somut»ta yaşıyordu. Bunu yapabilecek yol, yöntem ve araçlara sahipti.

Fiziki anlamda yaşamak, edebiyata bir ek üstünlük sağlamaz. Ya da sağlar: yaşanılan, gerçekten edebiyata dönüştürülebilmişse sağlar. Unutulmamalı ki yaşamak ve yazmak farklı düzlemlerde, farklı kural ve mekanizmalar içinde varederler kendilerini.

5. *Edebi Üretim*

Alanımızı biraz daha daraltıp, özgün bir bilgi biçimi olarak edebi üretime bakarsak, konumuzla ilgili şu vurgulamaları yapmamız gerekir sanırım:

a. Hayat, eşitsiz bir gelişme ve diyalektik bir mücadele içinde karmaşık bir bütündür. Bu karmaşık bütünlük, çıplak olarak, salt kendisi olarak kavranamaz hiçbir zaman. Mutlaka bir yöntem, bir dünya görüşü kılavuzluğunda bilgisi üretilerek kavranabilir, bilinebilir. Onun için tarafsız olmak diye bir şeyin mümkün olamayacağını savunuyoruz. Ama taraf olmak, nesnel olmayı engellememeli; bu da işin bir başka «olmazsa olmaz»ı.

Hayatı, bu karmaşık bütünlüğü kavramak için çeşitli bilgi biçimleri içinde; bilimsel, ideolojik, sanatsal, felsefi vb. bilgiler üretiliyor. Yine bu bilgiler, aynı konunun farklı noktalarını aydınlatan, farklı bilgiler oluyor. Bu farklılık, birbirlerini yanlışlayan bir farklılık değil, tersine zenginleştiren bir farklılıktır. Sanatsal bilgiyi bilimsel olarak, ya da bilimsel bilgiyi felsefi olarak üretebilmek ve kullanabilmek mümkün olsaydı, bilgi biçimlerinin çeşitliliği bizim için lüks sayılabilirdi. Ama öyle değil tabii. Hiçbir bilgi biçimini öbürüne tercih edemeyiz. Etmemeliyiz.

b. Hayat, nasıl bir üretim ve yeniden üretimse, edebi metinler de bir üretim ve yeniden üretimdir. Aralarında simetrik bir benzerlik olduğu anlamında değil; ortak noktaları olduğu için. Yazar, belli bir konuyu roman düzeyinde yeniden üretir; okur, üretileni bu düzeyde tüketirken, (yani okurken) yeniden bir üretim yapar. Tabii, yazarın metni bu imkânı veriyorsa; okur, kafasından yapacak değil bunu. Zaten, edebi metnin başarısı bu «imkân»da yatar. Bilmem kaç yüzyıl önce yazılmış şiir ya romanın bugün okunmasını sağlayan, metin içinde bu tür «imkân»ların varlığıdır.

c. Maddi hayatın üretilmesi ve yeniden üretilmesini sağlayan şey nasıl hayatın toplumsal güç ilişkileri ve çelişkileriyse, edebi metni vareden şey de, metin içinde yaşanan toplumsal güç ilişki ve çelişkileridir. Yeniden söylemek gereğini duyuyorum, bu benzerlik simetrik bir benzerlik değil, aynı sorunları taşıma benzerliğidir. Gerçek hayatta düşünceyi belirleyen nasıl maddi ilişkilerse, metin içinde de düşünceyi, metnin maddi ilişkileri belirler. Bu anlamda, yazarın, düşüncelerini şurada burada söylemesinin, edebi düzeyde bir anlamı yoktur. Düşünce, metnin ilişkileri tarafından üretilmelidir, daha doğrusu *üretilebilir* olmalıdır.

d. Maddeci eleştiri açısından bir başka önemli konu, metnin değerinin nerede gerçekleştiği sorusudur. Metnin iç gerçekliğinde mi, yoksa dış gerçekliğinde yani hayatı doğru yansıtmasında mı? İkisi de değil. Ne salt dış gerçeklik ne de salt iç gerçeklik. Yani ne historisizm ne de formalizm. Metnin değeri, aynı zamanda değişim değeridir. İç gerçekliğin, okuma ya da kullanma sürecinde yeniden üretilmesine imkân vermesindedir. Maddeci edebiyat yaklaşımı, böylece burjuva ideolojisinin temel dayanaklarından olan; ideolojisi doğru ama tekniği yanlış ya da tekniği çok güzel ama ideolojisi kötü, gibi ikilemleri de aşmış olur.

e. Edebiyat metnini üreten yazarın elbette bir dünya görüşü vardır. Ama yazar, dünya görüşünün şiirini ya da romanını yazmaz. Şiir ya da roman yazılırken, o dünya görüşü kılavuzluk eder yazara. Metnin üretim ilişkilerini belirler. Bu anlamda Engels'in dediği gibi metinde gizlidir. İlişkilerde gizlidir. Metne bir önyargı olarak yayılmaz, bir son yargı olarak metinden çıkarılır.

Biraz fazlaca soyuta kaçan bu genellemelerden sonra, Belge Yayınları'nın alternatif edebiyat dizisine dönersek, söylediklerimiz belki de daha kolay anlaşılabilir.

6. *Gün Dirildi*

Gün Dirildi. A. Kadir Konuk'un romanı. Savaş'ın çocukluğunu, memurluğunu, devrimci bir örgüte girişi, mücadele edişi ve yakalanıp idam edilmesini anlatıyor. Yani bir devrimcinin hayatı anlatılıyor. Ama ortaya nasıl bir «devrimci hayat» çıkıyor:

a. Romanda 302 sayfalık bir devrimci hayat var. Bu 302 sayfada, toplumla ilişkisi bağlamında Savaş'ın yaptığı tek şey: afiş asmak. O yüzden kitabın 188. sayfasında şehri terkederken bunu hatırlar yalnızca: «İşte şu direğe afiş asmışlardı. Şu duvarı Meral yazmıştı. Şu köşeden bekçi kovalamıştı elleri tutkallı gençleri.» Evet, romanda Savaş'ın işçilerle ilişkisi olduğu, onları etkilediği filan söyleniyor ama biz buna hiç tanık olmuyoruz. Sadece söyleniyor.

b. Savaş devrimci ama ne dünya ne Türkiye ne de olaylar hakkında herhangi bir siyasal yorum yaptığını görmüyoruz. Varsa yoksa devlet ve polis. Devrimcilik bunlarla mı sınırlı? Savaş için öyle. Sık sık ezenezilen sözleri ve arada bir «faşizme ölüm, halka hürriyet». Savaşın devrimci dünyası bundan ibaret. Burjuva dünya görüşünden daha zengin bir dünya görüşü olarak ortaya çıkan devrimcilik, bu kadar dar bir alanda ve sekiz - on sözcükle mi ifade edecek zenginliğini?!

c. Her yazar şöyle ya da böyle taraf tutar. Tutmam diyenler de tutar. Yukarıda yazmıştık bunu. Ama taraf tutmak, dahası haklı bir tarafı tutmak, nesnel olmamıza engel olmamalıdır. Devrimci dünya görüşünün olduğu kadar romanın da temel bir yasasıdır bu. Gün Dirildi'nin yazarı ise, taraf tutmayı kendi gerçekliğine karşı olmaya kadar götürüyor. Doğru bulduğu işler için 302 sayfa yazarken, yanlışları için yalnızca, evet yalnızca üç cümle kuruyor: «Her yaptığı yüzde yüz doğru değli elbet. Yanlışları da olmuştu. Ama yanlışlarında direnmemiş, anladığı anda kendisini acımasızca eleştirmişti.» (s. 299). Ama sözü edilen bu acımasızca eleştirinin kitapta küçük bir örneği bile yok. Zaten gerçekçilik imajı da buradan bozulmaya başlıyor. Sahicilik, inandırıcılık yitiyor. Haklı iken haksız konuma düşülüyor böylece.

d. Romansal gerçeğin, tadın yakalandığı bir yer var: 37. sayfada Savaş'ın çocukluğuna dönülüyor. Babası, kardeşleri ve arkadaşlarıyla olan ilişkileri anlatılıyor. Gerçekten başarılı gözlemlerle bir yazı gerçekliği kurulacak gibi oluyor bu bölümde... ama hemen sonrasında Savaş devrimciliğe başlayınca, bilinen klişe üslup yeniden devreye giriyor.

Kitapların başına konan yazıda «yanlış edebiyat»ın klişe tipleri eleştiriliyordu ama alternatif edebiyat da benzeri klişe tiplerle çalışıyor. Aralarında tek fark birisinin yermek için öbürünün de övmek için bu klişe tipleri yaratmış olmaları.

Devrimcilik bir dünya görüşüdür, bir tavırdır. Ama insan her zaman bir dünya görüşünden, bir tavırdan ibaret değildir. Farklı düzlemde daha karmaşıktır. Yaşananlar mutlaka roman olarak yazılacaksa, bu farklı düzlemdeki karmaşıklık verilmelidir. Savaş'ın sadece yaşadıklarını değil, hangi süreçte nasıl yaşadığını, nasıl algıladığını, dönüştürdüklerini ve dönüştürmediklerini bilmeli, onu «insani» olarak algılayabilmeliyiz. Yoksa ne kadar iyi niyetli olunursa olunsun, Gün Dirildi'deki gibi klişe hayatlar çıkar ortaya.

7. *Ayrımı Bol Bir Yol*

Dizinin ikinci kitabı olarak yayımlanan Hüseyin Şimşek'in romanı. Ayrımı Bol Bir Yol adını taşıyor.

Konu: Cezaevinde tek tip elbiseye karşı siyasalların başlattığı açlık grevi.

Kitabı okurken aklıma K. Hamsun'un Açlık romanı geldi. Hamsun, düzenin zorunlu kıldığı bir açlığı edebi düzeyde üretmeyi başarır. H. Şimşek'in konu edindiği açlık ise, yine düzenin zorlamasıyla ama bilinçli olarak seçilmiş bir açlıktır. Bir protestodur. Peki bu, edebi düzeyde üretilebiliyor mu? Hayır. Çünkü:

a. Bir kere, kitap çok kötü bir Türkçe'yle yazılmış. Bu konuda başka hiçbir şey söylemeden birkaç örnek vermekle yetineceğim: «bencilliğimden ötürü yadırgayandım kendimi» (s. 6), «Küçük lavabonun alçak duvarı üzerine yerleştirili, büyük beyaz bidonun musluğundan yıkanıp çıkıyor.» (s. 8), «insanın aklını bütün limanlara uğratacak bir manzara» (s. 18), «her başlamışın bitme kaçınılmazlığı gibi» (s. 23), «iki kolumdan tutup, yürütülüyorum karanlığı» (s. 29) ve daha niceleri.

b. Roman, her şeyden önce bir anlatım tekniği sorunu. Yazar da farkında bunun ama aynı bölümde birden fazla anlatım tekniğini kullanırken çok dikkatli olmalıydı. Çünkü anlatımın *karmaşık* olmasıyla *karışık* olması farklı şeylerdir. H. Şimşek'in romanında anlatım karışıyor. 1. şahıs anlatımla başlayan yazı, çok geçmeden iç konuşmaya dönebiliyor. Sorun bu değil, sorun anlatımı kimin yaptığında, konuşmanın kime ait olduğunda. Bir tek örnek vermek istiyorum. 17. sayfada başlayan bölüm, 1. şahıs anlatımla açılıyor; anlatıcı kendini ve arkadaşlarını anlatıyor. Anlattıklarının arasında Hayri de var. Bu anlatım 21. sayfada bir iç konuşmaya dönüyor ve Suna'dan sözetmeye başlıyor. Suna, Hayri'nin sevgilisi. Hayri'nin kendisi yok bu bölümde. Onu başka birinin anlatımından tanıyoruz. Peki kim, o iç konuşmayı yapan? Yoksa Hayri'nin iç konuşmasını bir arkadaşı mı anlatıyor bize? Peki, o nerden biliyor Suna ile ilgili ayrıntıları?..

Bu ve benzeri karışıklıklarla epeyce karşılaşıyoruz kitapta.

c. Aslında H. Şimşek'in olumlu bir yanı var: Nurilere, Talatlara, Hayrilere, Receplere, Musalara her şeyden önce «insan» olarak bakmak istiyor. Yer yer insani ayrıntılara giriyor. Ama tam girdiği noktalar da bırakıyor yazmayı. Böylece roman, asıl başlayacağı yerlerde kalıyor. Grev kararının alınması, katılanlar, yarıda bırakanlar, bunların bırakma nedenleri, bırakmayanların bunlara karşı tavırları... ayrıntıya girmiyor H. Şimşek. Sanki ilerde yazacağı bir roman için notlar alıyor.

d. İki roman için de geçerli bir not düşmek istiyorum: Devrimciler gerek insani gerekse toplumsal boyutta, çelişkisiz, dertsiz, sorunsuz, düz insanlar mıdır? Hayatın diyalektiğinden muaf mıdırlar yani? Ayrıca siyaset yapan insanların, bu kitaplarda hiç siyaset düşünmemeleri, dünyada ve Türkiye'de yaşananlar üzerine bir şey konuşmamaları, bir yorum yapmamaları (roman kapsamı içinde) neyle açıklanabilir acaba?

8. *Bir Avuç Şiir*

Bir Avuç Şiir, dizinin ilk kitabı. Ersin Ergün'ün şiirinin bende bıraktığı izlenimi şöyle sıralamak istiyorum:

a. Devrimci şiir, bir düşüncenin, bir dünya görüşünün değil, hayata belli bir dünya görüşüyle bakmanın şiiridir. Yani hayatın şiiridir, eninde sonunda. E. Ergün, düşüncenin şiirini yazmaya çalışıyor.

b. Şiir dünyası basit ikilemler üstüne kurulu. Hayatın ilişki ve çelişkilerini ya görmüyor ya da görüyor ama şiir düzeyinde ifade edemiyor. Nerdeyse her şiirinde şu ikilemlere rastlamak mümkün: İyiler / kötüler, düşmanlar / dostlar, umut / umutsuzluk, karanlık / şafak... vb. Romantik ve metafizik şiirin nasıl gül, bülbül gibi ikilemleri varsa, devrimci şiirin de böyle ikilemleri var, kurtulamadığı. Gül, bülbül deyince aklıma geldi. E. Ergün, «gül bize gitmez» diyor bir şiirinde. Niye? Romantizm sahiplendi diye mi? Yoksa duygusal olmaktan mı korkuyor. Cansever'in Gül Kokuyorsun şiirini Ergün'ün okumasını isterdim. Nasıl «gittiğini» görmesi için.

c. Ergün, eski, kullanılmış, kanı canı olmayan imgelerle çalışıyor. «Umut çiçekleri taç yapraklarında», «Göklerin bulutlu gözleri», «acının sonsuzluğu», «yaşama isteğinin çiçekleri», «bam teline vurulacak hasretler», «kıyamet sevdalı», «alışığı bir şafak» gibi.

d. Müthiş bir kafiye merakı var. Evet, kafiyeleri kurtarıyor ama şiiri kaybediyor.

e. Halk şiirinden, Nazım'a, oradan A. Arif'e kadar geniş bir alandan etkileniyor. Bu sorun değil, tabii aşılmak koşuluyla...

f. Son olarak şunu söyleyeyim, bu kitap ve hapishanede yazılmış şiirlerin çoğu bana Memleketimden İnsan Manzaraları'nın da içerde yazıldığını düşündürtmüştür.

Sonuç: Belge Yayınları «alternatif edebiyat» diyor... Evet, ama alternatif olması için önce «edebiyat» olmalı.

Hiç kimse, yaşanılanların edebî düzeyde üretilmesini bu kadar basite alamaz. Bu basitlik kaçınılmaz bir biçimde, özellikle edebî düzeyde pek çok yanlışlığı beraberinde getirir. Sözkonusu üç kitapta ortaya nasıl yanlış bir devrimci imaj çıktığı (dar, hayatın zenginliğini ve diyalektikliğini göremeyen, yalnızca ahlâkî erdemlerle donatılmış bir devrimcilik anlayışı!) açıkça ortada. Hele böyle bir anlayışın diziye dönüşmesi, üstelik edebî düzeyde alternatif olarak sunulması son derece yanlış. Mükemmeliyetçilik adına söylemiyorum bunları ama roman yazılacaksa her şeyden önce roman yazılmalı. Ayrıca yaşanılanları yazmanın tek yolu, roman ya da şiir değil. En iyi ifade, hangi yazı türünde başarılabilecekse, o türde yazılmalı. Devrimci hayatı anlatmakla devrimci roman ya da şiir yazmak farklı şeylerdir. Bu farklılığı görmek zorundayız. Öte yandan böyle bir dizinin ortaya çıkmasında, ülkemizde yıllardır devrimci edebiyat olarak Ana, Demir Ökçe, Ve Çeliğe Su Verildi, Seni Halk Adına Ölüme Mahkûm Ediyorum gibi kitapların önerilmesinin epey payı olduğunu düşünüyorum. Ve bu «devrimci romanların» artık tartışma konusu yapılması gerektiğine inanıyorum.

BELGE YAYINLARI'NIN YENİ SESLER'İ

HANGİ ALTERNATİF?

AKİF KURTULUŞ

Bir cezaevi edebiyatıyla mı, yoksa cezaevi yayıncılığıyla mı karşı karşıyayız?

Yazıya böyle başlamış olmama rağmen, bu sorunun yanıtını aramıyorum. Işığı, yalnızca bir tür yayıncılık anlayışına tutmak istiyorum. «İçerden» gelen kitaplar izleyebildiğimizden de çok fazla, tezgâhları birbiri ardına doldurmaya başladı. Hiç kuşkusuz, binlerce şiir, yayın piyasasında yerini almayı bekliyor.

Işığı bir tür yayıncılık anlayışına tutmak, derken bile, aslında peşinen şunu kabullenerek yola çıktım. Edebî metni önceleyen bir yayıncılık, kültür sanat hayatımızda hiç sorgulanmaksızın egemenliğini sürdürüyor. Belki her piyasada böyledir; ancak, bu yazının konusuyla sınırlı tutarsam, özellikle «içerden» gelen edebî ürünleri *bütünüyle perdeleyen* bir ticari faaliyetten sözedebiliriz.

Hemen *Belge Yayınları*'nın Yeni Sesler dizisine başlayabilirim.

Beşincisi piyasaya çıkan, bu satırları yazarken talebe bakarak konuşacağım, belki de altıncısı çıkmış olacak, *Yeni Sesler Dizisi*'nin amacı ne? Hemen her kitabın önsözü niteliğindeki giriş yazıları bu amacı açıklamadan önce, bir saptama yapıyor: *«Son günlerde "yanlış" bir edebiyat anlayışı egemen oldu»*. 70'li ve 80'li yılları *«ne zihinsel ne de gerçek olarak yaşamayan, ya da yaşayamayan kimi yazarlar, o günlerin çarpıcı olaylarını ve trajedilerini ucuzca kullanmak istedi.»* Üstelik *«yaşayanları klişe tipler ve düzenin bakışıyla yargılayan bu yüzeysel yapıtlara büyük övgüler düzüldü.»*[1]

Aynı yazıda, ardından ne yapılacağı, ya da yapıldığı yazılıyor: *«Biz, bu tür bir edebiyata karşı, mütevazi bir girişimle yanıt vermek ve farklı bir 'belgesel' edebiyat anlayışı ile dayanışma içinde olmak istiyoruz. Bu amaçla geçtiğimiz dönemin deneyimlerini ve gerçeklerini bizzat yaşayanlar tarafından aktaran yapıtlara bu dizimizde yer vereceğiz. Salt eleştirinin yeterli olmadığına, yaşayanların belirli bir düzeyi tutturdukları yapıtlarıyla yanıt vermesi gegerektiğine inanıyoruz. Önerilere açığız.»*

Yayınevinin amacı açık. Kendince «yanlış» bulduğu edebiyat anlayışına cezaevlerinde yazılan, üretilen yapıtlarla alternatif getirmek istiyor. Belge Yayınları, ilk üç kitapta, oldukça «mütevazi». Yaptığının, bir tür belgesel edebiyatla dayanışma içinde olduğunu ifade ettikten sonra, 4. ve 5. kitapta «ağız» değişiyor. Ben, 5. kitaptaki giriş yazısından aktaracağım:[2]

«Yeni Sesler dizisinin hakettiği ilgiyi bulduğunu söyleyebiliriz.» Yayınevi bu ilgiyi doğrularken, bir başka ilgiye referans yapıyor: *«Gerek basının gerekse okurların gösterdiği ilgi bunu doğrulamakta.»* Artık, bundan sonra tevazunun anlamı kalmamalı. Öyle de oluyor. *«Bu girişimi salt belgesel anlam taşıyan bir çaba olarak değerlendirmemek gerek. Daha önce de Türk edebiyatına bir çok önemli yazarı armağan eden cezaevleri bugün de bu geleneğini sürdüreceğe benzemekte.»*

Belge Yayınları, artık ağız değiştiriyor ve öyle anlaşılıyor ki, biz artık, bir tür *belgesel yazı* ile değil, Türk edebiyatına bir çok önemli yazar armağan etmiş bir gelenekle karşı karşıyayız. Peki, nasıl böyle oldu? Yani, daha açık bir ifadeyle, şöyle sorabilirim: İlk üç kitabın sunuşundaki belgesel edebiyattan, Türk edebiyatına bir çok yazar vermiş geleneğe nasıl geldik? Yayınevi'ne bakılırsa, bunun yanıtı var: «Basın ve okur»un ilgisi. Bu «ilgi»ye tekrar geleceğim.

1. Edebiyatımızda «cezaevlerinin armağan ettiği yazarlar» diye bir gelenek yoktur.

Belki pek iddialı gibi gelebilecek şu saptamayı yapmak zorundayım. «İçerisi», bırakın geleneği, bugüne kadar edebiyatımıza tek bir yazar bile armağan etmiş değildir. Bu son söylediğim, *bunaan sonra olmaz* anlamına gelmiyor kuşkusuz. Cezaevleri, her aydın ya da bu konuda daraltarak söylersem, her yazara da değil, bükülmeyenlerine bir okul olmuş olabilir.

Hemen akla Nazım gelebilir ve hiç tartışmaya dahi gerek duymuyorum. Nazım bir edebiyatçı olarak cezaevi'nde doğmamıştır.

Kemal Tahir'in edebi doğum yeri cezaevi midir? 12 senelik hapisliğinden çok önce yayımladığı şiir ve öyküler var ve hapisliğinden önce de *edebi media*' nın bildiği bir edebiyatçıdır.

Ya Orhan Kemal? Eğer mutlaka bir *armağan* olduğunda anlaşacaksak, bunu doğrudan kendisi de anılarında da söylüyor, Nazım'ın bir armağanıdır.

Rıfat Ilgaz, Mehmet Kemal... Bir çok isim yazılabilir. Yazdıklarından dolayı «başı derde giren» ya da politik eyleminden dolayı «içeri giren» *yazarlardan*, açıkça bir gelenek *kuruyoruz*. Uyduruyoruz dememek için, kuruyoruz diyorum. 40'lı yılların içiçe geçmiş edebi ve politik pratiği, sosyal pratikteki etkileyici gücünü yitirdikçe hapishane'ye dayanmaya başladı. Bu eğer gelenekse, 40'lı yılların edebi ve politik hayata yığdığı bir olumsuzluktan başka bir şey değildir. Temizlenmeye çalışılacağı yerde, tam tersine, ticari bir faaliyet için yardıma çağrılıyor.

Ancak, *Belge Yayınları* için, bu gelenek de yetmiyor ve yapılanın «doğruluğu» için, Türkiye Yazarlar Sendikası, tanık gösteriliyor.

2. «Daha şimdiden Türkiye Yazarlar Sendikası cezaevinde ürün vermeye başlayan iki yazarı kendi talebiyle üye yazdı (Nevzat Çelik ve Abdülkadir Konuk)».

TYS, *Belge Yayınları*'na göre, herhalde «yazarlık lisansı» veren bir kuruluş olmalı. Belki de gerçekten böyle bir meslek örgütü ve tıpkı Baro gibi, üyesi olmayanlar mesleklerini «icra»

edemiyorlar. Belki de gerçekten TYS böyle bir lonca ve «dışardaki» üyeleri, kabul törenlerinde «halkına», «sınıfına», «ümmet»ine, «cemaat»ine bağlılık yemini içerek mesleklerine adımlarını atıyorlar.

Hiç kuşkum yok. TYS üyeliği, her *cemiyet* üyeliği gibi ideolojik bir mekanizmayı anlatır ve bunu bir olumsuzlamayla yazmıyorum. Parantez içinde şunu söyleyebilirim; ancak, hiç bir kurum, ideolojik işleyiş tarzıyla, eleştiriden muaf tutulamaz.

TYS, bu iki ismi üye yazarak, «iyi bir iş» yapmıştır. Politik bir tasarruftur ve gerçekten de, «boynunda ip olan» arkadaşlarımızı kurtarmak için daha fazlasının yapılması gerekiyor. Sosyal pratiğimizde en önemli sorun olarak görüyorum.

Ancak, bu *üyelik tesis işlemi*'ni, Türkiye'nin edebiyat mediasına bir yazarlık kıstası olarak sunmak; eğer edebiyatçılığı da her türden bir meslek ve edebiyatçının ürettiğini de bir meta olarak kabul etmek itirafı değilse, bir aşağılık kompleksidir.

Türkiye'nin 74-80 sosyal pratiğinin bedelini hapishanelerine tıkılmakla ödeyen binlerce insanın sanatsal yaratıcılığına bir güvensizlik olarak değerlendiriyorum, bu tutumu. Egemen ideolojinin dayattığı «bu kaba adamlar, *bu çüklerinin sorunlarını çözemeyen keloğlanlar*, sanattan edebiyattan ne anlar» söyleminin altında kalmayı ifade ediyor. Bu ezikliği nasıl kendimize yakıştırıyoruz ve nasıl böyle kolayca çözümler önerebiliyoruz? Başkalarının çiğnediği sakız, biz sosyalistlerin çenesini yoruyor ve çenemizi dinlendirmek için *uyuşturucu* kullanıyoruz. Önce, *kendinden menkul bir gelenek*, ardından da TYS'nın kimlik kartı.

3. Bunu, doğrudan Belge Yayınları'na ilişkin yazmıyorum.

Sadece ceza «ev»lerindekiler değil, her türlü «ev»de yaşayanların edebiyat yapmalarından, şiir ya da roman yazmalarından sevinç duymamak için hiçbir neden olmamalı. Kuşkusuz, bazı «ev»lerde şiir yazanlara *özel* bir destek vermek için de *özel* bir neden göremiyorum. Cezaevleri, ne *ikinci lig*'dir, ne de *spastik çocuklar kampı*.

Yoksa, biz «dışardaki»ler mi fazla kompleksliyiz?

Bazı kompleksli anne-babalar, akşam evlerine oturmaya gelen konuklara çocuklarının maharetlerini anlatırlar. Kompleksli ebeveynin bu zeki çocuğu, konuklara şarkı söyler, taklitler yapar ve konukları kendine hayran bırakır. Ya da konuklar, hayran olmak *zorundadırlar*.

Biz, «dışardaki»ler, kompleksli ebeveynler, «içerdeki»ler de «uslu» çocuklar mı?

4. Tekrar *Belge Yayınları*'na dönüyorum.

Bu yayıncılık anlayışı, bir «kabul»e dayanmakta. «Gerek basının gerekse de okurların gösterdiği ilgi»den bir hoşnutluk var. Var; çünkü, bu ilgiyle yaptığının doğruluğunu ölçmekte. Çok yazık! Özellikle basın açısından söylüyorum, bu ilgi, en iyimser deyimle bir tür *vicdan rahatlatmaktır*. Bağıra bağıra yazıyorum; önlerine koyulan «suç aletleriyle ele geçen örgüt mensupları»nı teşhirde hiçbir rahatsızlık duymayan bu ne yazık ki «sol» Bab-ı Âli iktidarı, bir başka seksiyonunda, aynı insanların edebî metinlerine ilgi gösteriyor ve biz «dışardaki»ler için bu ilgi, üstelik de *hakedilmiş* oluyor.* Sorgulanması ve deşifre edilmesi gereken bir ilişki biçimi, fütursuzca onaylanıyor. Tekrar, *çok yazık!*

Okur'a gelince. Bugün, sanat kültür üretiminde okur, müdahale eden değil, seyreden; sorgulayan değil, kabul eden, onaylayan bir yığılmadır. Hüsamettin Çetinkaya'nın, *Edebiyat Dostları*'nın 9 - 10. sayısındaki yazısından, uzun da olsa şu aktarmayı yapmak istiyorum:

«Yaşam biçimlerinin yalnızca bir alışkanlık ve refleksler yığınına dönüştüğü bugünkü toplumsal yaşamda, gerçekliğimizi algılamamızın önündeki engellerin işleyiş mekanizmaları temelde insanların maddi - manevi, sadece tüketiciler olarak varolmaları doğrultusunda düzenlenmektedir. Ülkemiz kültür pratiği içinde okurun konumu tüketicidir. Dergiler, yayınevleri, basının tümü, yazınsal ve kültürel iktidarların hemen tüm etkinlikleri düşünüldüğünde okurla kurulan ilişkinin tüketim ilişkisi olduğu görülmektedir.»[3]

Belge Yayınları, pratiğinde bu tüketim ilişkisini veri alıyor. Yaptığından o kadar emin ve okurun müdahalesine bu nedenle o kadar kapalı ki, «önerilere açığız» diyebiliyor. Okur, neden eleştirsin? O, ancak bu yönde kimi öneriler getirebilir. «Bakın şu kitap da var.» Evet, bu anlayış, üstüne basarak söylüyorum, bir tüketim ahlâkıdır.

5. Ben de bir okurum ve *Belge Yayınları*'na bir «öneri»m var.

Eğer, buraya kadar yazdıklarım, bu diziye yeni bir biçim verme yönünde bir katkı olamayacaksa, *Belge Yayınları*, şimdi yazacağımı bir «öneri» olarak alabilir.

Yayınevi, bundan sonra eğer ilk üç kitabın ikinci baskısını yaparsa, giriş yazısındaki şu imlâ yanlışını düzeltmelidir.

«Bu dönemi ne zihinsel ne de gerçek olarak *yaşamayan...*» Türkçe'de böyle bir imlâ yok. «Ne» ve «ne de» bağlacı bir olumsuzlamayı gösterir ve kullanıldığı cümlede eylem, olumlu anlamıyla yer almalıdır. Doğrusunu ben buraya yazıyorum, *Belge Yayınları*, ilk üç kitabın ikinci baskısında düzeltmelidir.

«Bu dönemi ne zihinsel ne de gerçek olarak yaşayan...»

6. Sonuncu not.

Ayşe Hülya Özzümrüt! *»Eşi Doğan Özzümrüt 1981'de öldürüldü».* Yeni Sesler dizisinden yayımlanan şiir kitabının arka kapağındaki tanıtma yazısından okudum.[4] İtiraf etmeliyim, sözkonusu ettiğim diziden ilk okuduğum kitap bu oldu ve bu yazı bende, Ayşe Hülya Özzümrüt'ten başladı.

Hülya'nın en önemli söz'ü şu: *Bizi sadece duruşma tutanaklarından okudunuz, ama işte bunlar da var.* Bir anlamda «belgesel» yazıyor.

ARAMIZA BIRAKILAN

ay gürültüyle esner
acının yüzüne karşı.
şair, bir yağmurun ışıkçısı
içinin gölgeleriyle konuşmaktadır.

...inmek, yaslanmak mı derinlere
o belde ağların da ulaşamadığı suretiyle
camlarda durur.

...yalnızlık desem, eşkiya dünyaya
bir gül çevirir başını.

kapıları kapatmadım.
dayanmak için yokuşlarına
kuşlardı hep aya doğru
suların da geçtiği
aramıza bırakılan.

bir de onları düşün
gitmesini nasıl bilmez bir şair
camda kırılan sesine,
kırılan, kırmızı sesine...

dışarsı bu yüzün sır'ıdır.

...tersine aşklar gece geçen gemilerde
çapası alınmış, bir kıyısı olmayan
ama anlatabilen uzaklığı.

bir de onları düşün...
yağmur mu, peki,
yağmursa olur.

evet, yağmur yağınca olur.

NEO - NE .

ölüm düşüncesi, daha çok bir ferman, bu sudan içilmez
karamsarlığı, biraz da tadı suyun, sevgi duyarlığı
susmak, başka ırmak, hep karanlıkta daralır
bu su... serçe parmağımla bir ilgisi var bu suyun
bu suyla susmak, bu suyla yıkanmak, taramak saçlarını
herşey başka bir şeyle başlar, serçe parmağımla ilgili
[ama başka,
sana ve bana ait bir sesle yanılmak.
ölüm düşüncesi, kanıyor tırnağımın altında
yazıyorum öyleyse, bu sudan içilmez
bu sudan geçilir.

neyin düşüncesi, adaaam sende!
çok kirli bu su. ama su bu.
sevgi duyarlığı, dönen bir güneş arasında,
dipte duran usun musluğu, karasında
başka bir sesle oynuyor o'yu
susmak, ırmaktan gelir, yok elli bu su.
herkesin ağladığı ilginin bir ilgisi olmalı alâkayla
onu şöyle yazdım, böyle de yazabilirdim, başka zaman
tırnağımın altına gülüyorum,
kötülük duyarlığı, başka namaz.
bu sudan geçilirdi hem
az ağızlı bu sudan.

YÜCEL FİLİZLER

O nedenle olmalı, Ayşe Hülya'nın «Döğüşenler Konuşacak» kitabının imlâ yanlışları gerçekten, geçiştirilebilir.

Ancak, şu soruyu geçiştiremiyorum. Bir yayınevinin işi nedir? Bir yayınevinde *editör* veya *redaktör*, Türkçe karşılığıyla; «bir kitabı matbaa için tertib edip hazırlayan» veya «bir kitabı baskıya hazırlayan» kimdir ve ne iş yapar? Eğer bu imlâ yanlışları, doğrudan yazarın elinden çıkmışsa, ki bunu mümkün görüyorum, bunları düzeltmek için Metris'in yolu çok mu uzun? Yoksa, cezaevinden gelecek kitapları bekleyen binlerce okur, Cağaloğlu'ndaki *Belge Yayınları*'nın kapısında izdiham yaratmış ve onların «isteriz, isteriz!» çığlıklarından tashih ya da redaksiyon yapmaya zamanımız mı kalmıyor?

Ayşe Hülya, kendisiyle yaptığım ve bu sayfalarda yayımlanan kısa konuşmamızda, şiirlerin yayıma hazırlanması anlamında hiç bir katkısı olmadığını söyledi. Arkadaşlarına ulaştırdığı şiirler, bir gün kitap diye çıkıyor karşısına. Olabilir. Buna önemli bir itirazım yok. Ancak, kim yayıma yazarı tarafından hazırlanmamış kitabın redaksiyonunda böyle bir umursamazlık içinde olabilir? Kim, kendinde, «direnenler»i, Hülya'nın kitabının adıyla «döğüşenler»i, Türkçe yazmayı bile bilmeyen insanlar olarak gösterme cesaretini bulabilir?

Sonuncu nota şimdi başlayabilirim.

«Eşi Doğan Özzümrüt 1981'de öldürüldü». Kitabının arkasında, Hülya, doğum yeri ve öğrenim gördüğü okullar ve hukuksal durumuyla birlikte, öldürülen eşi Doğan'la da tanıtılıyor.

İtiraf edeyim, Yeni Sesler dizisine, giriş yazısının diliyle konuşursam, bir okur olarak «ilgi» göstermeye, bu kitapla başladım ve kitap arkasında yazılanlar beni böyle bir yazıya *itti*. 1981'de öldürülen Doğan'ın eşi «kim»di? 1981'de Doğan öldürüldüğünde, Hülya «nerde»ydi?

Çok sanıklı bir davanın 200 no'lu sanığı Özzümrüt, «eşi» Doğan'la birlikte Ercan Yurtbilir'in, Gerekçeli Karar'ın ifadesiyle[5] «çıkan çatışmada öldükleri» Maltepe İnönü Cad. 55/4 no'lu evdeydi. Bu evde, üzerindeki Elif Zübeyde Bakırcı ve Yeşim Öztürk adına düzenlenmiş kimlikle yaralı olarak iki kat balkondan aşağı atladı, 6.6.1981 günlü tutanağa göre, «yaralı olarak», «ele geçti». Emniyet'te konuşmadı. Yargılamanın her aşamasında isnad edilen suçu reddetti. İstanbul Sıkıyönetim Komutanlığı 3 No. lu Askeri Mahkemesi, 1981 yılında açılan davada 1984 yılında verdiği 249 no'lu Karar'la, Ayşe Hülya'yı «her ne kadar poliste, tutuklama hakimliğinde ve duruşma savunmalarında kendisi ile ilgili bütün eylemleri reddetmişse de» cezalandırdı.

Belge Yayınları da, bu devrimciyi 1987 yılında, aynı zamanda «eşi»yle tanıttı.

Sosyalist toplum projesi olanlar, bir «kadın»ı, ama herhangi bir kadını, nasıl bir «erkek»in, ama herhangi bir erkeğin «karı»sı, ya da daha *nezih* bir ifadeyle «eşi» olarak tanıtabilir? Ailenin olmayacağı bir toplumsal hayatı talep edenler, bu hukuksal - toplumsal statüden rahatsız olması gerekenleri ya da olanları bir kenara bırakın, bu statüyü pek memnun - mes'ut yaşayanları bile, nasıl birbirinin «eşi» olarak tanıtabilir?

Erkek ya da kadın, farketmez, bir devrimciye, bu toplumun ve *her toplumun* en gerici kurumu *aile* ile kimlik verenler, bir devrimcinin, erkek ya da kadın farketmez, kişiliğini yüzmeye çalışıyorlar. *Belge Yayınları*, bunu yapıyor. Doğrudur, bazı «yanlış»lar bilmeden yapılır. O halde düzeltilmesi daha kolay olmalı.

Belge Yayınları'nın «alternatif»i, en çok da sunuş tarzıyla, bize eski ve kırık bir plağı dinletiyor. En çok da bu nedenle, *Belge Yayınları* bu «alternatif»i, hiçbir kimsenin birbirinin karısı ya da kocası olmayacağı bir toplumu talep edenlerin gözlerine baka baka, yüzüne gözüne bulaştırıyor.

Yoksa, hâlâ böylesi yanlışlarla mı talep ettiğimiz topluma yürüneceği sanılıyor?

A. KURTULUŞ — Döğüşenler Konuşacak'ın arkasındaki tanıtım yazısı, sizin elinizden mi çıktı? Bu tanıtım yazısından bilginiz var mıydı?

A. H. ÖZZÜMRÜT — Hayır, ben yazmadım. Bilgim de olmadı. Görünce de doğrusu şaşırdım. Ne gerek vardı öyle bir yazıya? Benim denetimimden çıkan bir yazıyı Yayınevi'ne gönderdik. Bilmiyorum yani, pek de sorunum değil ama, eğer 2. baskı yapılırsa, düzeltilsin diye.

A. KURTULUŞ — Yani, kitabın baskıya hazırlanmasında bir müdahaleniz olmadı.

A. H. ÖZZÜMRÜT — Şiirleri yakınlarım Yayınevi'ne vermiş. Benim birçok yolla dışarıya ulaştırdığım şeylerdi onlar. O arka kapak yazısını da yayınevi yetkilileri herhalde yazmış olmalı.

NOTLAR:

1) Belge Yayınları: 45, Yeni Sesler: 1, **giriş yazısı'ndan.**
2) Belge Yayınları: 53, Yeni Sesler: 5, **giriş yazısı'ndan.**
3) Hüsamettin Çetinkaya; **Pavlov'cu Kültür Mekanları**, Edebiyat Dostları, sayı 9-10, s. 8.
4) Ayşe Hülya Özzümrüt, **Döğüşenler Konuşacak**, Belge Yayınları, Yeni Sesler: 4, Aralık 1987, İstanbul.
5) İstanbul Sıkıyönetim K.lığı 3 No'lu As. Mah., E. 81/95, K. 84/249 no'lu karar'dan.

*) **Milliyet Sanat Dergisi'nin 185., 1 Şubat 1988 sayısı'nda, bu diziden dört kitaba «ilgi» gösteriliyor. Kitapların arkasındaki tanıtım yazısını aynen alıp, şiirlerden bir iki dize ve romanın da konusu yazılınca, bu, ilgi, oluyor. Demek, Belge Yayınları'nı, bu tür tembellikler bile sevindirebiliyor.**

CİNNET

Hiç kimseye aktarılmamış bir içdünya
Yüzlerce telâş büyütürken izleri küçülen bir karıncanınkine [benzer
Belki suçu yüzüne her vuruluşta coşkusundan bir yaprak [daha kopan çocuğunkine.

Anne, bitti...
derken
Soğuk gecelerin idrar çoğaltan yalnızlığında
Bir yataktan kaçışla başlaması gibi masalların
Kelimeler
Yağmurun yapraklarda açtığı sızıya yazılırlar
Her birinde açıklanmamış bir giz.

Oysa bu gece kendimle başlamalıydım
Her nesnede beni inciten bir aksaklık
Yüzümü yıkarken damlayan kir tanesi
Bir boşluğu imliyor düştüğü yerde
Mumlar
Sönüp dursun
Gölgeler de kırılır rüzgâr serseriyken.

Kutsal sayılan ölümleriyle
Bir morg kadar çekiciyken zaman
Suskun, yalnız bir inilti gibi dolanırdı içimde
Söz verip de uğramadığım yaşamlar
Bir uğursuzluk gizliydi belli ki sevmelerimde
Kış
Koynunda bir çiçeği büyütürdü
Saksılarda yalnızlığını duyan, pencere dibine terkedilmiş
Buydu
Kırgın yerlerimde dinmez bir sızı olarak tanımlı
Buydu
Akşamları duvarda şişe patlatarak
Kendini ele veren kahramanlık.

Bir büyücü müydüm
Kendini yok etmek için tılsım arayan?
Ölümler göğüslerde uçurum büyütürken
Bir afiş kadar sokaklara özensiz yığılır
Kutsardım nedensiz intiharımı
Görkemli bir tabutta dirilmesi beklenen
Sâkin bir ölüydüm
Ünlemsiz kelimelerle cesur
Kaçak yaşantılarla soylu
Bilirdim
Her yokuş bir yenisine eklenmeli
Daha çok kanasın diye alnımdaki yıldız.

Çıldırasıya yaşanmış bir ân neleri duyurur?
Boğulup giden bir köpük kadar denize küskün
Sesinin yankısından dünyalar yaratacak kadar çaresiz
Ben
Yeniden başlamak için bütün gerekçelerini sıralayan
Öyle ormanlarda kaybolmalıyım ki
Mumlar
Sönüp dursun
Gökyüzüne emanet ettiğimiz her yıldızda aykırı bir yangın

Anne,

bitti...

CİHAN OĞUZ

İki Sergiden Tablolar



TUĞRUL ÇUTSAY

I — CİHAT BURAK

Burak'ın resimlerini izlerken hep Henri Rouseau'yu, Marc Chagall'ı hatırlarım ve üçünü yanyana getiririm. Üçünü de kol kola girmiş, Paris'in varoşlarında volta atarken görebiliyorum. Yanyana ve aynı tempoda ıslık tutturmuşlar. Birinin kesildiği yerden diğeri mutlaka devam ediyor. Hiç kesilmeyen. Sürekli. Çok yakınımda veya çok uzakta. Sonra Burak, ustaları çok eski dostlarıymış gibi sergisine konuk ediyor. Bir anda kaynaşıyorlar. Ayrı yerlerden gelen konuklar, aynı dilden ve tek şey konuşuyorlar: Resim. Sanki Chagall'ın «Çalgıcı» sı, Burak'ın «**Çalgıcılar**»ı ile «**derûni**» bir tempoda kulaklarımıza olmadık şeyler mırıldanıyorlar. İlginç bir eşgüdüm! Bitmeyen bir senfoni!

Kurguyu daha fazla uzatmak mümkün. Burada kesip Bebek Kile Sanat Galerisi'ndeki serginin içtenlik yüklü tablolarını gezinmeye başlıyorum. Bir ara elimdeki sergi broşürüne gözüm takılıyor. İkinci sayfadaki yazıyı defalarca okuyorum: «Çoouksu güzelliklerini yitirmeyenlere ne mutlu... Belki de gerçek büyüklük budur...»

Doğrudur, çocuksu güzelliklerin dünyasında gezinmek öyle her babayiğidin harcı değil. Bunu naiv bir mesaj olarak düşünen «**ultra gerçekçi**» sanatçı ve estetlerimizin, hep yüzlerini buruşturacaklarını biliyorum. Sergiye gelebilirim...

Sergilenen yapıtlar, değişik giriş noktalarının sevecen tanıkları durumundalar. Konu seçiminde gözlenen çeşitlilik «**ironik**» sonuçlarla güçlenip, içerik zenginliğinde kendini ifade edebilmiş. Her resmin önünde, tek tek düşünmek zorunda değilim. Sarmallayan tablo serisinde renk coşkunluğunun doğal akışkanlığında buluyorum kendimi. Önce coşku, sonra sezgi. Kolay tanımlanır resimler mi? «**Kediler mediler**»den, «**Rüyalar**»a yolculuk etmek zorundasınız. Birinden diğerine şaşkın ve fakat ustaca bağlantılar kurabiliyorsanız ne âlâ.

Meslek icâbı denilse bile, özellikle «Rüyâ» isimli tablolarında mimari konstrüksiyon'un arkaik yapılımını rahatça izlemek mümkün. Burak, pastel renklerle iç dünyasının saf-duru yansısını güçlendirirken, mekân kavramına akıllıca çengel atmış. Mimarî unsurların kullanım amacının ne olduğunu kendisine soran ortalama beyinlere, biçim-içerik dengesinin şaşırtıcı dışa vurumları ile yanıt veriyor.

Burak'ın resimleri, önceden belirlenen konuların eşliğinde gelişmiyor. Rahat. Kendisinin konu seçiminden daha çok, estetik algılayış yönteminin özgürce sıçramalarını, gündemde tutmaya çalıştığını sanıyorum. Bilemiyorum, ama ilk anda bende böyle bir anlayış uyandı. En fazla dikkatimi çeken «çıplak» adlı tablosu, diğerlerinden hemen sıyrılıyor. Tabloda açık-koyu, sıcak-soğuk dağılımı, ortadaki «rizone» doğa motifi ile sanki yargıma güç katıyor. Öndeki kadın figürü de görünüme humour'la karışık etkide bulunmuş. El hareketinin doğrultusu ile vurguyu arttırmak istediğini de söyleyebilirim. Burak, resimlerinde nesnenin, insanın doğal naivitesini ortaya koyarken, bildiğimiz zorunluluk yüklü eserler ile yollarının çoktan ayrılmış olduğunu belirlemiş bile. Kedilerinin kimi zaman sessiz, kimi zaman da «fevkalâde» yaygın konumlandırılışının, iç dünyasına «merhem» olduğunu, hayvan tutkusunun izdüşümleri ile bir tür kesişme aradığını düşünüyorum. Bunların ötesinde, yapıtların tümünde yaşanan renk macerası sergi salonunu terkedenle birlikte, hayatın her alanında kullanılabilecek bir ilaç ve adeta bizi takip ediyor.

Burak'ın resimlerinden ayrılma zamanım geldiğinde, bir çok yanlışın birleştiği kemikleşen sorunlara karşı açık olmam gerektiğini düşünüyorum. Çoktan ulusal sınırların dışında gezinen Cihat Burak dahil ve daha bir çok önemli ressamımız, tartışma korkusunu taşıyan sığ platformumuza bakış açılarını artık değiştirmek zorundalar.

Yığınların estetik beğenisini, beklentilerini geliştirme yollarının çoktan tıkandığını, bunu önleyebilmenin ön koşulunun gelişkin estetik kurumlaşmalardan geçtiğini önce bizler birbirimize **anlatmak** zorundayız. Birbirimizi eleştirerek...

Ama Cihat Burak resmi için pek büyük eleştirilerimin olduğunu söyleyemeyeceğim. Halka karşı ama halk esini resimleri-ressamları her zaman saygıyla karşılıyorum.

Cihat Burak bunlardan biri.

II — NÜZHET KUTLUĞ

İsviçreli ressam ve müzisyen **Paul Klee**: «**Sanat** artık görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar. Bu görünür kılınacak şey ise, duyularla kavranan nesneler değil, ama onların anlamıdır, nesnelerin soyut düşünsel varlığıdır».

Klee'nin vurguladığı, insanın varolma nedenlerinden başlayıp günümüze kadar uzanan serüveninden bir parça olsa gerek. Bu yolculukta «giz» ve «esrar perdesi» sevdâsına düşen sanatçının yeri ise büyük kuşkusuz.

Ne Amerikalı **Lyonel Feininger**' in biçimlerin geometrik dengesini yelken kümeleri veya sokak görüntüleri ile yansıtma endişesi, ne de İsviçreli heykeltraş **Alberto Giacometti**'nin mermerin, taşın ya da her hangi bir kütlenin yalınlığı üstüne müdahele şeklinin Almanya'da **Kandinsky**'nin başlattığı soyut sanat akımı ile çok yakın akrabalıkları var. Daha teknik bir anlatımla, birbirini bütünleyen, toparlayan «polikromik» dengeden söz edebiliriz ancak. Bir tür karşıtların dengesi... Böylesi bir renklilikte Hollandalı **Modrian** gibi eserlerini iddiasız denilebilecek hayatın kendiliğindenci yaklaşımlarına göz kırpan konumundan hatırlayabildiklerimizi, zaten çağdaş estetikçilerden öğreniyoruz. Bazen tek bir leke, belki bir nokta. Ya da boş bir tuval. Birinin bile sözünü ettiğimiz dengede yeri var. Yeni insan renk skalasının işlevine uygun uzun yolculuğunda, Leonardo veya Raffael' den kalma mirasa, artık yetkin ve kusursuz güzellikte bulduğu estetik heyecan ile yaklaşmak istemiyor. Pekâlâ boş sayılabilecek bir tuvalin karşısında da kendisini tanımlayan öğelerle karşı karşıya kalabiliyor. Tercihi hayli fazla.

Yeni insan çoğalırken, estetik gücünü olumsuzlaştıran ve merkezileştiren saptamalara, kabuk bağlamış hantal güçlerin statik, giderek yozlaşan insiyatiflerine karşı, tuhaf duygularla seyirci kalıyor.

Türkiye'de, özellikle 1980 sonrası soyut resim dağarımızda görülen çözülmelerin üstüne giderek ciddi araştırmaların ve disipline soyutlamaların oturmaya başladığını izliyoruz.

1-26 Mart 1988 tarihleri arasında İstanbul Maçka'da Destek Sanat Galerisi'nde sergisi olan **Nüzhet Kutluğ**'dan sözetmek istiyorum. Kutluğ, resmin anlamını zorlama yanlısıdır. Etik-estetik bağını özenle koruyan, yapay kolaycı tavırlara, hafif tebessümlerle uzak durmasını bilen bir sanatçı. Öğrencilik yıllarımdan kalma beğeniyle, resimleriyle aramda bir tür dostluk kurmuştum. Sergisinde Kutluğ ile Destek Sanat Galerisi'nin geniş mekânında konuşup tartışmak mümkün olmadı, fakat Sanat Çevresi adlı derginin Mart 1988 sayısında çoğuna katılamadığım saptamalarda bulunmuş. Sadece birini alıyorum: «Ülkemizde sanatçı inanmak ve güvenmek istemektedir. Çelişkileri gördükçe inancı sarsılmakta ve sanattan kopmaktadır. Pek çok sanat öğrenimi almış kişi, sanat dışı işlerle uğraşıyor.» Sanatın toplumsal gelişme ve kurumlaşma ile (hele ülkemizdeki içler acısı haliyle) her zaman birebir ilişki içinde olmadığını, ne kadar ekmek o kadar köfte hesabıyla sanatçı yetiştirilemeyeceğini henüz öğrenmiş değiliz. Tam tersine, toplumdaki çelişkileri ve gelişmemişliği abartıp bu çerçeveye yenik düşmenin hiç bir anlam taşımadığını hatırlatmaya gerek bile yok. İnancın sarsılması bir «bilinç» sorunudur. Kutluğ'un sergisi üzerine akıl yürütmeye devam ediyorum. Sergideki yapıtların konusunu, aynı zamanda ağırlık merkezini oluşturan «uzay serisi» geniş mekâna sahip çıkmış. Bu çok iyi. İlk bakışta grafik unsurların, resimlerin kurgusunda kesin hatlarla öne çıkmış gibi bulunması, izleyicide yanlış yargılar uyandırabilir. Tümüyle katılmasam bile, bu tür yaklaşımların sonuçta sadece sanatçıyı bağlayan unsurlar olduğunu vurgulamak isterim. «Kuru kafa» motifi de «degrade» fon çalışmalarıyla derinlik etkisine zenginlik katmış. Fon-motif birliğinin usta bir teknikle kenetlenebilmiş olduğunu itiraf etmeliyim. Kutluğ'un çoğunlukla tek rengin tonları ile yola çıktığını, fakat bunun kolaycılık olmadığını sanki birilerinin kulağına hafifçe fısıldadığını hissediyorum. Frapan renk lekelerinin, serinin izleyicinin üzerinde odaklaşmasında etkin bir rol oynadığı ortaya çıkıyor. Değişik varyasyonlara neden olmasa bile, eserlerin kalıcılığında önemli pay sahibi.

Tek tek resimlerle değil ama yapıtların tümünü bir arada değerlendirerek, Kutluğ'a uzun vadede bu tür serilerle illüstratif etkilere yönelme ve yenilme tehlikesini hatırlatmak isterim. Ayrıca eserlerin çoğunluğunda gözlenen yatay, dikey, simetrik, asimetrik arayışlar seriyi zenginleştirecek unsurlar olarak düşünülse de, sonuçta, çalışmaların önünü tıkayıcı varsayımlara yolaçabilecektir. Fakat yine de serginin tümünde görülen bir tutarlılık dikkatleri üzerine çekiyor. Daha genel bir yaklaşımla, «şematizmin»in saplantı noktasına kadar ulaşabilecek daralmalara, çoğu zaman gerilemelere neden olmasına rağmen, Kutluğ'un resimleri, soyutdışa vurumculuğun ipuçlarını öne çıkarıyor. Suje'nin en güzel fonksiyonlarından biri olan soyutlamanın, Kutluğ'un evrenine usulca ama, biraz da çağına yakışır bir dikbaşlılıkla girebildiği görülüyor.

Soyut-dışa vurumculuğun o çok geniş dağılımı içinde yer alan Amerikalı **Jackson Pollock** ile bu değiniyi noktalamak istiyorum: «Resim yaptığım zaman ne yaptığımın tam olarak bilincinde değilim. Ancak bir süre sonra kendime geldiğimde ne yapmış olduğumu görürüm(...) Çünkü «resim yapma» kendi yaşamını kendi sürdürür. Ben yalnızca onu yüzeye çıkarmaya uğraşırım.»

Gerçek nedir, düş nedir? Bu soruyu, gerçek ile düş arasında mekik dokuyan ve bir soyut tutkunu olarak Kutluğ da sergisinde herkese soruyor.

ÖZ EDEBİYAT DOSTLARI

Sayı : 3

EN DEVRİMCİ - GERÇEKÇİ ŞAİRLERE ÇAĞRI!

Öz Edebiyat Dostları, kendi öz evlâtlarının günışığına çıkmamış şiirlerini devrimci kamuoyuna tanıtmak amacıyla, «EN DEVRİMCİ ŞAİRLER YARIŞMASI» açmıştır!..

Edebiyat Dostları'nın ihanetkâr ve cüretkâr tavırlarına karşın, inat ve dirençle bugüne gelmiş ve geleceğe gidecek olan uzun soluklu toplumcu şiirimiz, elbette kendi kanından gençlerin katkısıyla yükselecek, bir bayrak olup, her perşembe göndere çekilecektir!

Yarışma koşulları şunlardır:

— Yarışmaya, birlik ve beraberlik ruhuna uygun, gönül gönüle vererek oluşturulmuş, devrimci-gerçekçilik ölçütü de gözönüne alınarak, kitleye hitabı esas alan şiirlerin katılması zorunludur.

— Yarışmaya, 3 - 33 yaş grubundaki her genç katılabilir. Katılanların, ödülün birkaç kişi arasında bölüştürülebileceği ihtimaline karşı hazırlıklı olmalarını diliyoruz.

— Jüride şimdilik Mert Sevecen, Cenk Diricenk, Umut Gücenik'in yanı sıra, halkımızı temsilen henüz ismi belirlenmemiş bir *köy muhtarı* da bulunacaktır. Ayrıca, tek Gazetemiz, *Cumhuriyet*'imizin köşe yazarlarıyla da jüri üyeliği konusunda ilişkilerimizi sürdürüyoruz. Ödüle katılacak şiirlerin niteliği ve kapsamı düşünülerek muhtarın iki oy hakkına sahip olacağı duyurulur.

— Ödül kazanan «En Devrimci Şiirler» önce bir antolojide toplanacak, daha sonra da Ahmet Kaya, Haluk Özkan, Ferhat Tunç, Şair Ziya ve bilcümle devrimci-arabesk halk ozanlarımız tarafından bestelenecektir.

— «En Devrimci Şiir Yarışması»na katılmak için, isteklilerin pos bıyıklı birer fotoğraf ve özgün geçmiş (mazi)lerini zaman yitirmeksizin Öz Edebiyat Dostları'na göndermeleri gerekmektedir.

Tarihte meydana gelecek gecikmelerden dergimiz sorumlu değildir.

Yarı Hazır Jüri Adına
UMUT GÜCENİK

SAĞOL VEDAT GÜNYOL USTA!

Milliyet Sanat Dergisi'nin 15 Mart 1988 tarihli 188. sayısında, Edebiyat Dostları adlı, aslında sözedilmeyecek kadar önemsiz edebiyat düşmanlarının, sayfalar dolusu küfürlerle yazınsal değerlerimize küfrettiği bir anlayışın ürünü dergide, Adalet Çutsay'ın büyük bir demokrasi savaşımcısı, benzersiz düşün-yazınerimiz Sabahattin Eyüboğlu'muza dil uzatmasına dayanamayarak o satırlara gerektiği biçimde yanıt verdiniz. Sizi kutluyoruz ve saygıyla kutluyoruz. Adalet Çutsay'ın nasıl bir eğitilmemişlik örneği vererek, *«Türk düşüncesine yaptığı olumlu katkıları bir yana iterek, küçük, küçücük bir insan tutumuyla»* değerlerimize saldırdığını, oldukça alçakgönüllü ve kendini büyük bir iştahla okutan yazınızda benzersiz bir biçemle anlatıverdiniz.

Son günlerde, bu edebiyat düşmanlarının yapmak istedikleri nelerdir? Neler oluyor? Bizler, değerlerimize iye çıkmaz ve sizin gibi elli, dolu ama dopdolu, hatta dosdolu yılını sanat ve edebiyata vermiş adlara böylesine kolayca saldırılmasına izin verirsek, tarih bize ne der?

Daha önce, sizin Sabahattin Eyüboğlu'yla imece içinde yaptığınız çeviriye düşmanca yaklaşarak saldıranın, siz her ne kadar isim vermiyorsanız da, biz kim olduğunu biliyoruz. Evet, siz doğrusunu yapıyorsunuz. Lütfen bundan sonra da bu tür saldırıları yapanların adını vermeyin, bu işleri bize bırakın. Onları deşifre etmeyi bize bırakın. Ve şimdi o «ön plana çıkmak» isteyen kişinin adını işte biz açıklıyoruz: O bir *Özdemir İnce*'dir. O sözünü ettiğiniz yazı bir Özdemir İnce yazısıdır. Daha ne olsun? Yazın acunumuzda Ritsos'un manevi oğlu gibi gezindiği yetmemiş, şimdi de sizin gibi hümanist geleneğin günümüzdeki yaşayan adlarına saldırarak ön plana çıkmak istiyor.

Bu gibi düşmanca davranışların alacağı en iyi yanıt size köklü yazın kuruluşlarımızca ödüller verilmesi olacaktır. Sözgelimi 55 yıllık şerefli mazisiyle bir *Varlık Dergisi*, toplumcu gerçekçi bir kadirbilirlilikle bu görevi üstlenebilir. Biz bunu burada öneriyor, eğer 55 yıllık şerefli bir mazi bulunamazsa 15 - 20 yıllık bir maziye sahip başka bir demokrat derginin de bu işi becerebileceğini söylüyoruz. Bizim henüz şerefimiz var, ancak ne yazık ki pek bir mazimiz yok.

Bu görevi *Varlık* üstlenirse gerçekten büyük bir iş yapmış olacaktır. *Adalet Çutsay* ve benzerleri de gereken yanıtı almış olacaklardır.

CENK DİRİCENK



BİR HEYBE YAP SEVDİCEĞİM

bir heybe yap sevdiceğim
kınalı kekliğim, saçlarından bir heybe
arasına yiğit türkülerimizden koy
şiirlerimizden koy içine

emmoğlu, bir tespih diz bana
yarimizin kara üzüm gözlerinden
oltu taşı bir tespih
oturup bir kır kahvesine
tüm maraba ve yarıcılarla
sorunlarımızı konuşalım
ve gelin canlar bir olalım

bir tas ayran yap anacığım
suyunda cırcır sesleri olsun ağustos böceklerinin
biraz cıvıltısından çocuklarla serçelerin
biraz da koyunların çıngırak seslerinden olsun
tuz niyetine terinden koy anacığım

MERT SEVECEN

EDEBİYAT DOSTLARI
AYLIK KÜLTÜR SANAT DERGİSİ

Sahibi ve Yazıişleri Müdürü: Adalet ÇUTSAY
Yönetim Yeri: Klodfarer Cad. Servet Han 41/35 Çemberlitaş/İST. **Yazışma Adresi:** Adalet ÇUTSAY P.K. 406 Kadıköy/İST. **Baskı:** ÖZAL Basımevi **Dağıtım:** Dönem Dağıtım **Fiyatı Yurtiçi:** 600 TL. **Yurtdışı:** 3 DM. **Yıllık abone bedeli:** 6000 TL. **Yurtdışı yıllık:** 30 DM. Abone bedeli Adalet Çutsay 27263,9 no. lu Posta Çeki Hesabı'na yatırılabilir.